

Die Instrumentalfuge in Beethovens Spätwerk

Abhandlung
zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät
der
Universität Zürich

eingereicht von
Dominique Ehrenbaum
aus
Stallikon, Zürich

Angenommen im Herbstsemester 2012 auf Antrag von
Herrn Prof. Dr. Hans - Joachim Hinrichsen und
Herrn Prof. Dr. Laurenz Lütteken

Zürich, 2013

INHALTSVERZEICHNIS

1	EINLEITUNG	1
1.1	Gegenstand und Methode	1
1.2	Zur Analyse: Ein methodologischer Exkurs	4
1.2.1	Martin Gecks strukturalistisches „wilde[s] Denken“	5
1.2.2	Was „erzählt“ Musik?	7
1.2.2.1	Einige Konzepte der Narratologie	7
1.2.2.2	Narratologie und absolute Musik	11
1.2.2.3	Beethovens Violoncellosonate op. 102 Nr. 2 als Beispiel	13
2	GRUNDLAGEN	17
2.1	Unterricht und Praxis – Die Fuge in Beethovens Wien	17
2.1.1	„ich habe deren zu Dutzenden in meiner Studienzeit gemacht“ – Kontrapunkt und Fugentechnik als Gegenstand der Ausbil- dung	17
2.1.2	„Schulfugen“ und lebendige Tradition	20
2.1.3	Historismus	24
2.1.4	„Die Hauptsache ist Genie“	27
2.2	Beethovens Kontrapunkt-Ausbildung	34
2.2.1	Die Quellen	34
2.2.2	Beethovens Ausbildung in Wien	35
2.2.2.1	Der Unterricht bei Joseph Haydn	37
2.2.2.2	Der Unterricht bei Johann Georg Albrechtsberger	40
2.2.3	Der Aufbau des Unterrichts	42
3	KRISE ODER BESINNUNG? DAS SPÄTWERK IM KONTEXT	47
3.1	Verringerte Produktivität	47
3.2	„[ich] schmiere manches um des Brodts u. geldes willen“	49
3.3	Auftragskompositionen und Werkkonzepte – komponieren um Geld?	53
3.4	Politische Umbrüche	59
3.5	Persönliche Schicksalsschläge	64
3.5.1	Exkurs II: Der Vormundschaftsstreit	73

3.5.2	Exkurs III: Der Hörverlust	74
3.6	Künstlerische Reflexion	78
4	KÜNSTLERISCHE REZEPTION	87
4.1	Beethoven und Alte Musik: Ein Überblick	87
4.2	Recherche und Studium	94
4.3	Künstlerische Rezeption – analytischer Nachweis?	98
4.4	Die Wiener Fugentradition – eine Einflussgrösse?	112
4.5	Haydn, Mozart	116
4.6	Con alcune licenze – Johann Georg Albrechtsberger	123
4.7	Händel, Bach	129
5	DIE FUGENTECHNIK IM ÜBERGANG ZUM SPÄTWERK	139
5.1	Das Glück der Freundschaft – die Sonate für Violoncello und Klavier op. 102 Nr. 2	139
5.2	Das Thema verloren – die Klaviersonate op. 101	153
5.2.1	Der Kopfsatz	153
5.2.2	„Zeitmass des ersten Stückes“	160
5.2.3	Der Finalsatz	162
5.3	Eine „neue Periode für Beethoven’s Clavierwerke“	169
6	DIE POLYPHONIE IM SONATENZYKLUS	175
6.1	„Vereinzelung der Stimmen“	175
6.2	Von Kontrapunkt und Unisono: auf der Suche nach dem „poetischen Element“	187
6.3	Der Schlusssatz der Klaviersonate op. 110	195
6.4	Peripetie als Poiesis? Fugentechnik im Sonatenzyklus	201
6.4.1	Die Fuge des Streichquartetts op. 131: Problemexposition und Zyklizität	204
6.4.2	Jenseits der Kasuistik: Poesie und Poiesis	207
7	SYNOPSIS	215
	Literaturverzeichnis	219

EINLEITUNG

1.1 GEGENSTAND UND METHODE

Schon zu Beethovens Lebzeiten wurde die Idee formuliert,¹ sein Schaffen in drei Phasen einteilen zu können. Seit Wilhelm von Lenz' Abhandlung *Beethoven et ses trois styles*² hat sich diese Idee derart etabliert, dass sie trotz aller kritischen Einwände aus dem Beethoven-Diskurs nicht wegzudenken ist. Sowohl über die Fixierung der zeitlichen Grenzen als auch über die Art ihrer Bestimmung – biographisch, stilistisch, oder beides – herrscht jedoch Uneinigkeit³. Als grobes Raster kann gelten: Die erste Phase dauerte von 1770 bis ungefähr 1800 (oder 1802), die mittlere bis ungefähr 1815. Einheitlicher fielen in der Regel die Bewertungen dieser Phasen aus⁴: Die Charakterisierung der mittleren als „heroische“ Phase und des Spätwerks als rätselhafte Musik eines Ertaubten dürften bekannt sein und es ist nicht Ziel dieser Arbeit, die bereits unübersichtliche Diskussion über den Spätstil um einen weiteren Beitrag zu verlängern. Vielmehr steht ein einzelner Aspekt im Zentrum, dem bisher noch keine systematische Untersuchung zukam: die Fugentechnik nahm in Beethovens Schaffen von 1815 an – also im Spätwerk – einen zentralen Platz ein, nachdem sie vormals von nur nachrangiger Bedeutung im Œuvre des Komponisten war⁵. Die meisten der grossen Spätwerke weisen ein gewichtiges Fugato oder eine Fuge auf und die Kontinuität der Beschäftigung mit der bereits historischen Kompositionstechnik ist ein nicht zu erwartendes Charakteristikum, das gleichwohl einer eingehenderen Untersuchung harret.

Eine tabellarische Auflistung der instrumentalen Spätwerkfugen soll diese Kontinuität veranschaulichen:

¹ Siehe Bartsch (2008): S. 724.

² Lenz (1854).

³ Siehe dazu Drabkin (1992): S. 238ff.

⁴ Vgl. Bartsch (2008): S. 725.

⁵ Vgl. Zickenheiner (1973/77): S. 554.

Jahr	Opuszahl	Gattung	Position der Fuge/des Fugatos
1812/15	96	Violinsonate	Vierter Satz
1815?	121a	Klaviertriovariationen	Nach Variation zehn
1815	102 Nr. 2	Violoncellosonate	Dritter Satz
1816	101	Klaviersonate	Finalsatz
1817	137	Quintettfuge	
1818	105 Nr. 1	Variationen für Flöte und Klavier	Nach Variation drei
1818	107 Nr. 3	Variationen für Flöte und Klavier	Nach Variation fünf
1818	106	Klaviersonate	Erster und vierter Satz
1821	110	Klaviersonate	Dritter Satz
1822	111	Klaviersonate	Erster Satz
1822	124	Ouvertüre	
1823	120	Klavariationen	Variation 24 und 32
(1825	132	Streichquartett	Dritter Satz)
1825	130	Streichquartett	Ursprüngliches Finale (op. 133)
1826	131	Streichquartett	Erster Satz

Instrumentale Spätwerkfugen ab 1815. Ausgedehnte Fugen/Fugatos hervorgehoben. Unvollendete Werke, Arrangements und Pläne zu nicht entstandenen Werken werden nicht aufgeführt. Zu der Tabelle vgl. (Kirkendale (1966)): S. 263f.

Zieht man die Verlangsamung des Kompositionsprozesses – ebenfalls eine Entwicklung, die um die Mitte der 1810er-Jahre einsetzte – sowie die grossen Vokalfugen der *Missa solemnis* und der 9. Sinfonie zusätzlich in Betracht, wird einerseits die tatsächlich unablässige Beschäftigung mit der Fugentechnik offenbar, und andererseits ihre enorm gesteigerte Bedeutung im Werk des Komponisten. Bis zu den hier gelisteten Werken bediente sich Beethoven zwar regelmässig kontrapunktischer Techniken. Kleinere Fugatos sind in einigen Werken zu finden. Doch von grösserer Bedeutung sind sie, abgesehen von den Studienfugen natürlich, in nur wenigen Werken wie etwa im dritten der *Rasumowsky-Quartette* op. 59 und in den Variationen und Fuge op. 35 (*Eroica-Variationen*), der einzigen veritablen Fuge der früheren Werke⁶. Mitte der 1810er-Jahre war es mit dieser höchst sporadischen Verwendung der Fugentechnik vorbei. Von 1815 an setzte offensichtlich eine kontinuierliche kompositorische Auseinandersetzung mit Fuge und Fugato ein. Die ebenso simple wie im Detail dann aber vielleicht doch nicht leicht zu beantwortende Frage lautet nun: weshalb?

6 Vgl. Ormesher (1988): S. 12.

Trotz der Augenfälligkeit dieser Tatsache, wurde sie in der Beethovenforschung erst spärlich thematisiert. In Warren Kirkendales Abhandlung *Fuge und Fugato in der Kammermusik des Rokoko und der Klassik*⁷ ist ein Kapitel Beethoven gewidmet. Der breite Skopus dieser Arbeit ist jedoch auf eine kommentierende Bestandesaufnahme ausgerichtet. Daneben ist mir nur eine einzige Monographie bekannt, die sich systematisch mit Beethovens Spätwerkfugen befasst. Es ist dies Richard Ormeshers *Beethoven's instrumental fugal style*⁸. Das ausschliesslich analytische Interesse dieses Buches, das sich in einer Takt-für-Takt-Analyse sämtlicher Fugen manifestiert, lässt übergreifende Fragestellungen allerdings nicht zu und bezieht in seiner Beschränkung auf die Fuge nicht einmal den Kontext der sie umgebenden Sätze mit ein. Die Abhandlung bietet damit eine fundierte analytische Erschliessung der Fugensätze, für ein Nachdenken etwa über deren Funktion im Sonatenzyklus oder über das Phänomen an sich bleibt hingegen kein Raum. Ansonsten werden die instrumentalen Spätwerkfugen in zahlreichen Einzelbesprechungen untersucht, jedoch nur in meistens älteren, kürzeren Aufsätzen systematisch behandelt.⁹ Das bedeutet, dass es von analytischer Warte sehr wohl Vermutungen über die Funktion einer Fuge in einem einzelnen Werk gibt. Aber über die Frage, weshalb sich Beethoven ab circa 1815 geradezu systematisch der Fugentechnik zuwandte, wurde noch nicht nachgedacht.

Die Beschränkung der vorliegenden Arbeit auf die Instrumentalfuge erlaubt es, die umfangreichen und gut erforschten Vokalfugen der *Missa solemnis* und der 9. Sinfonie nur da zu streifen, wo ihre Berücksichtigung zur Argumentation beitragen kann. Da sich die Vokalpolyphonie von den Instrumentalfugen deutlich unterscheidet und die *Missa* und die 9. Sinfonie ausserdem jeweils mitbedacht wurden, scheint diese Auslassung zur Eingrenzung des umfangreichen Themas gerechtfertigt. Dank des komfortablen Forschungsstandes zu Beethovens Spätwerk konnte überhaupt versucht werden, einen Aufbau zu wählen, der Systemzwang nach Möglichkeit vermeidet und stattdessen dort verweilt, wo für die Fragestellung Relevantes vermutet wurde. Im Zentrum steht stets die Suche nach möglichen Erklärungsansätzen für Beethovens späte Hinwendung zur Fugentechnik.

⁷ Kirkendale (1966).

⁸ Ormesher (1988).

⁹ So z. B. Einstein (1927), Vetter (1950) und Zickenheiner (1973/77). John Cockshoots Monographie (Cockshoot (1959)) beschränkt sich hingegen ausschliesslich auf die Klaviermusik.

Eine Annäherung aus verschiedenen Blickwinkeln erschien deshalb am vielversprechendsten, weil die Vielschichtigkeit des Phänomens Erklärungen auf verschiedenen Ebenen ebenso zulässt wie erfordert, und weil in Bezug auf die konkrete Fragestellung vielleicht sogar eine Verbindung von biographischen und analytischen Einsichten möglich ist. Entsprechend gliedert sich die Arbeit in ein kontextuelles, ein biographisches, ein Beethovens Rezeption Alter Musik betreffendes, sowie zwei analytische Kapitel, deren erstes sich im Detail mit den Werken im Übergang zum Spätwerk befasst, das zweite dagegen die Spätwerkfugen aus der Vogelperspektive zu erfassen versucht. Allen gemein ist die Fokussierung auf die leitende Fragestellung. So kann es beispielsweise nicht Ziel sein, eine weitere umfassende biographische Abhandlung zu Beethovens letzten Jahren zu liefern. Vielmehr sollen nur jene Ereignisse hervorgehoben werden, bei welchen ein Bezug auf die Fragestellung plausibel und erklärungskräftig erschien. Dadurch soll auch der Zusammenhalt der unterschiedlichen Zugangsweisen gewährleistet werden.

1.2 ZUR ANALYSE: EIN METHODOLOGISCHER EXKURS

In jüngerer Zeit wurde im musikanalytischen Diskurs vermehrt der Wert strukturanalytischer Untersuchungen in Zweifel gezogen und es wurden stattdessen alternative Deutungsmodelle vorgeschlagen, so dass ein Festhalten an den Prämissen der Strukturanalyse nicht unkommentiert bleiben kann. Einerseits beruht es auf dem Vertrauen in eine bewährte Methode und in der Ansicht, dass diese nach wie vor neue und bedenkenswerte Ergebnisse erzielen kann. Andererseits sollen auch gewisse Vorbehalte gegenüber neueren alternativen Deutungsmodellen nicht verschwiegen werden. Am ertragreichsten scheint vielleicht ein Methodenpluralismus zu sein, der sich ohne Scheu vor Eklektizismus immer da bedient, wo eine vertiefende Einsicht möglich scheint. Insofern werden sich die folgenden Analysen weiterhin auf strukturanalytische Verfahren einlassen, diese bei Bedarf jedoch um Werkzeuge alternativer Methoden erweitern. Zwei gerade auch an Beethoven'scher Musik erprobte Methoden sowie die erwähnten kleineren Vorbehalte ihnen gegenüber sollen im Folgenden skizziert werden.

1.2.1 Martin Gecks strukturalistisches „wilde[s] Denken“

In seinem im Jahr 2000 im *Archiv für Musikwissenschaft* publizierten Aufsatz *Das wilde Denken*¹⁰ versucht Martin Geck, die Struktur von Beethovens Klaviersonate op. 31 Nr. 2 („*Sturm-Sonate*“) vom Höreindruck ausgehend¹¹ aufzuschlüsseln, um dadurch zu jener Schicht zu gelangen, welche „‘naive[n]’ Hörer[n]“¹² die vordringliche sei und in welcher jene Informationen zu finden seien, die „nach *common sense*“¹³ für das Verständnis der Werke wichtig seien. Die Formanalyse, für die exemplarisch Dahlhaus’ einflussreiche Deutung¹⁴ derselben Sonate herangezogen wird, versteht er als unnötigen Sophismus, der „nur noch technisch untersucht [...], was der Komponist mit dem Sonatensatz macht“¹⁵. Als Alternative schlägt er ein an Claude Lévi-Strauss’ Entität des „Mythos“ orientiertes strukturalistisches Denken vor. Eine solche Analyse arbeitet nicht mit dem Kanon musikalischer Formen, sondern versucht, die „‘Geschichte’, die Musik erzählt“¹⁶ auf eine Art freizulegen, die es auch „‘naive[n]’ Hörer[n]“ erlaubt, ihr zu folgen. Wohlverstanden: es geht nicht vordringlich um eine hermeneutische Semantisierung von Instrumentalmusik, obschon eine solche nur halbherzig ausgeschlossen wird¹⁷. Es geht darum, die *Struktur* der Geschichten aufzudecken, die diese Musik *erzählen könnte*. Gecks Analyse der Klaviersonate op. 31 Nr. 2 vergleicht deshalb die Struktur des Beginnes mit jener des Beginnes von Hölderlins Hymne *Patmos*. Die Struktur der „Geschichte“, welche der Kopfsatz erzähle, analysiert er folgendermassen:

„Zu Anfang gibt es apriorisch gesetzte Oppositionen [...]. Aus diesem Aggregat-Zustand erwächst ein ‚Thema‘ dynamischen, aber konventionellen Charakters [...]. Dieses scheint sich in einer Art ‚Durchführung‘ zu Tode zu laufen. Als am Ende dieser ‚Durchführung‘ an den Aggregatzustand des Anfangs erinnert wird, geht es jedenfalls nicht

¹⁰ Geck (2000a).

¹¹ Geck (2000a): S. 66.

¹² Geck (2000a): S. 71.

¹³ Geck (2000a): S. 75 (Hervorhebung im Original).

¹⁴ Dahlhaus (1974).

¹⁵ Geck (2000a): S. 68.

¹⁶ Geck (2000a): S. 73.

¹⁷ „Es geht mir nicht um Restitution der ‘biographischen’ oder hermeneutischen’ Zugangsweise zur Musik“ (Geck (2000a): 73). Aber auch: „Wir würden nicht nur auf die Logik der Geschichten hören, die Musik erzählt, sondern auch auf die Geschichten selbst“ (Geck (2000a): S. 76).

einmal mehr mit diesem konventionellen Thema weiter, vielmehr entringt sich der binären Opposition des Anfangs diesmal ein ausdrucksvoller Ruf, der kaum anders denn als prononcierte Äußerung oder gar als Einspruch eines Subjekts gedeutet werden kann [...]. Dieser Einspruch hat zur Folge, daß das letzte Drittel des Satzes [...] ohne das einzige bisher ‚feste‘ Moment auskommen muß, nämlich das ‚Hauptthema‘“.

Es ist tatsächlich so, dass bei dieser Art der Analyse auf das Postulieren komplizierter Problemstellungen im Umgang mit der Sonatenform verzichtet werden kann. Als Ziel solcher Beschreibung sollen „Strukturen von Kunstmusik nicht etwa auf primitive Weise gerastert, vielmehr unvoreingenommen auf ihre Verwandtschaft mit Strukturen von Mythen hin betrachtet“¹⁸ werden.

Trotz der angeblichen Kompliziertheit der „herkömmlichen“ Musikanalyse scheint mir einer ihrer Vorzüge darin zu bestehen, dass sie sich zunächst einmal grundsätzlich damit beschäftigt, was musikalisch der Fall ist. Der Wert des Geckschen Hinweises auf strukturelle Ähnlichkeiten zwischen Musikwerken und Mythen soll keineswegs bestritten werden, doch scheint es mir wichtig zu sein, sich zunächst ausführlicher auf ein Musikwerk einzulassen, als dies in Gecks Analyse wohl aus Platzgründen geschehen konnte, um danach, so man will, auf Strukturparallelen mit einem Mythos der Matako-Indianer¹⁹ hinweisen zu können. Insofern können „herkömmliche“ Analysen möglicherweise sinnvoll durch Ansätze des „wilden Denkens“ ergänzt, jedoch sicherlich nicht ersetzt werden.²⁰ Gecks Analyse, die im Grunde vorerst nichts anderes ist als eine Formanalyse mit „naiven“ – und damit vielleicht leichter verständlichen und vermittelbaren, dafür aber auch unpräzisen – Begriffen, handelt sich ohne „akademische“ Formanalyse zudem den Nachteil ein, musikalische Vergleiche mindestens zu erschweren. Wo die Struktur eines Musikstückes mit ad-hoc-Begriffen erfasst wird, lässt sie sich nicht mehr mit ähnlichen Strukturen anderer Werke abgleichen, da solche gar nicht erst erkannt werden. Sich analytisch auf Prinzipien der Sonatenformen einzulassen ermöglicht aber genau dies. Zudem zeigen sich Schwierigkeiten im unregulierten

¹⁸ Geck (2000a): S. 65.

¹⁹ Geck (2000a): S. 72.

²⁰ Was übrigens auch Geck, trotz äusserst kritischer Haltung gegenüber der „Formanalyse“, dann doch nicht fordert.

Umgang mit Begriffen daran, dass in Gecks Analyse von „Kraftansammlung“ und „phantastische[m] Leben“ ebenso die Rede ist wie von „Material“, „Thema“ und „Durchführung“²¹ (die letzten beiden bezeichnenderweise in Anführungszeichen). Hier bietet die traditionelle Analyse ein präziseres Instrumentarium, das darüber hinaus strukturelle Vergleiche mit Mythen keineswegs ausschliesst. Natürlich ermöglicht die freie Begriffsverwendung zur Beschreibung von Struktur, oder sogar musikalische Hermeneutik, eine nahezu voraussetzungslose Beteiligung, andererseits scheint mir dann aber der Wert ihrer Ergebnisse für einen musikwissenschaftlichen Diskurs insofern diskutabel, als eine intersubjektive Nachvollziehbarkeit nur bedingt gewährleistet ist.

1.2.2 Was „erzählt“ Musik?

1.2.2.1 Einige Konzepte der Narratologie

Nachdem bereits in den neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts eine Diskussion über die Anwendbarkeit literaturwissenschaftlicher Konzepte der Narratologie auf die Musik stattgefunden hat²², erhält diese Idee wieder verstärkte Beachtung (siehe z. B. das neueste Heft der Zeitschrift *Musiktheorie*²³ zum Thema „Musik und Erzählen“). Durch Martina Sichardt wurde vor wenigen Jahren versucht, narratologische Konzepte erneut für die Analyse Beethovenscher Werke fruchtbar zu machen. In einem Artikel in der Zeitschrift *Die Musikforschung*²⁴, der sich mit einer spezifischen Stelle aus dem Fugato der Violoncellosonate op. 102 Nr. 2 befasst, sowie in ihrer allerdings noch nicht publizierten Habilitationsschrift nimmt sie sich des Themas an. Weshalb sich die Beethoven-Forschung nach wie vor mit der Frage nach der Narrativität in der Musik beschäftigt, lässt sich mit dem Hinweis auf das gewichtige Œuvre des Komponisten und seine Stellung am Beginn des 19. Jahrhunderts²⁵ nur vordergründig beantworten. Vielmehr ist damit ein schwer fassbares Charakteristikum Beethovenscher Musik im Kern angesprochen, das für Bezüge zur (handlungsbasierten) Erzählung besonders affin zu sein scheint. Die

21 Geck (2000a): S. 71.

22 Siehe z.B. Newcomb (1984), Newcomb (1987/88), Abbate (1991), Nattiez (1990), Kinderman (1992) und Kramer (1992). Einen kurzen Überblick gibt Maus (2001).

23 *Musiktheorie* (2012) Jg. 27 H. 1.

24 Sichardt (2005).

25 Douglass Seaton argumentiert, dass von Narrativität vor allem in der Musik des 19. Jahrhunderts gesprochen werden könne. Siehe Seaton (2005): S. 69 und S. 78f.

Anwendung literaturtheoretischer Konzepte auf die Analyse zumindest absoluter Musik ist jedoch mit einigen grundsätzlichen Schwierigkeiten konfrontiert. Diese werden im Folgenden anhand des sich mit Beethoven-Analyse beschäftigenden Artikels Martina Sichardts erläutert.

Grundlage der an literarischen Texten entwickelten Narratologie ist die Unterscheidung zwischen der Darstellung und dem Inhalt einer Erzählung. *Wie* erzählt wird und *was* erzählt wird, kann analytisch auseinandergehalten werden und der Untersuchung des Verhältnisses dieser beiden Parameter widmet sich die Narratologie.²⁶ Unter dem Inhalt wird dabei die Gesamtheit aller Ereignisse und Handlungen in chronologischer Ordnung und in kausaler Verknüpfung verstanden.²⁷ In Abgrenzung dazu meint „Darstellung“ die Art der Vermittlung der erzählten Handlung.²⁸ In der Musikwissenschaft wurden bislang oft die englischen Begriffe „Story“ für den Inhalt, und „Plot“ für die Art der Vermittlung verwendet. Da der Begriff „Plot“ auch in anderer Verwendung gebraucht wurde²⁹, wird im Folgenden nach Chatman³⁰ das Begriffspaar „Story“ und „Discourse“ verwendet.

„Story“ meint nun also eine Reihe zeitlich geordnet abfolgender und kausallogisch verknüpfter Ereignisse, die einer Erzählung zu Grunde liegt. „Discourse“ ist demgegenüber die Art und Weise, wie die „Story“ erzählt wird.³¹ Chatman definiert folgendermassen: „In simple terms, the story is the *what* in a narrative that is depicted, discourse the *how*“³². In der klassischen Narratologie wird dabei eine vermittelnde Instanz, ein Erzähler, vorausgesetzt. Dieser ist weder mit dem Autor des Textes, noch mit einer der Figuren der Erzählung zu verwechseln, sondern er ist jene abstrakte Instanz, welche die Geschichte implizit oder explizit vermittelt. Er kann dabei selbst Teil der Story sein und als Figur darin in Erscheinung treten, steht jedoch in der Rolle als Erzähler ausserhalb der Story, da er diese erzählt. Der Fall eines expliziten Erzählers beruht auf der Selbstpräsentation der Erzählerfigur. Er stellt sich in der Story selber als erzählendes Ich dar, kann sich vorstellen und seine Meinung zu den erzählten Ereignissen darlegen.³³ Ein Erzähler ist aber

²⁶ Vgl. Martínez/Scheffel (2007): S. 20ff.

²⁷ Vgl. Tomasevskij (1985): S. 218.

²⁸ Vgl. Martínez/Scheffel (2007): S. 23f.

²⁹ Eine tabellarische Aufstellung der verschiedenen Verwendungsweisen bietet Martínez/Scheffel (2007): S. 26.

³⁰ Chatman (1980).

³¹ Vgl. Meelberg (2009): S. 251.

³² Chatman (1980): S. 19.

³³ Vgl. Schmid (2008): S. 72.

auch dann vorhanden, wenn die Story nicht explizit von einer Erzählerfigur vermittelt wird. Das Postulat einer erzählerlosen Erzählung oder der Verschmelzung des Erzählers mit dem Autor wird von der klassischen Narratologie verworfen.³⁴ Der implizite Erzähler sei nämlich durch die Auswahl der erzählten Ereignisse, ihre Anordnung, die Ausgestaltung der Sprache und Ähnliches mehr erkennbar. Gegebenenfalls kann er auch in Kommentaren oder Reflexionen auf das Erzählte aufscheinen.³⁵

Bei der Untersuchung des Verhältnisses von Story und Discourse können, basierend auf Gérard Genette³⁶, drei Kategorien unterschieden werden: Zeit – beispielsweise das Verhältnis von Erzählzeit und erzählter Zeit³⁷ – Modus – die Untersuchung der Perspektive, aus welcher die Geschichte erzählt wird – und Stimme – die Untersuchung der Frage nach dem Erzähler und seinem Verhältnis zum Leser.³⁸ Die Kategorien des Modus und der Stimme sind auf absolute Musik von vornherein kaum übertragbar. Fragen nach der Distanz, der Fokalisierung und der Perspektive eines Erzählers lassen sich an ein Musikwerk nicht auf sinnvolle Weise richten. Dies nicht nur, weil es umstritten ist, ob bei einem Musikwerk von Vermittlung durch einen Erzähler gesprochen werden kann, sondern vor allem deshalb, weil sich etwa das Verhältnis des Kenntnisstandes des Erzählers zu jenem der Figuren der Erzählung (Fokalisierung) in der Instrumentalmusik schlechterdings unmöglich manifestieren kann. Es ist im Folgenden deshalb vor allem die narratologische Untersuchung der Kategorie der Zeit, wie sie auch in dem von Martina Sichardt vorgelegten Aufsatz Verwendung findet³⁹, auf ihre Anwendbarkeit auf Instrumentalmusik hin zu prüfen.

Einer narratologischen Untersuchung dieser Kategorie ist es vor allem darum getan, temporale Unterschiede zwischen der erzählten Handlung und der Art ihrer Präsentation offenzulegen. Denn die chronologische Abfolge, die Dauer und die Ereignisfrequenz der Story, so eine basale Hypothese der Narratologie, decken sich nicht mit jenen des Discourse. Jeder narrative Text – der Terminus ist vorläufig weit zu fassen und erstreckt sich auch auf nicht-sprachliche Texte wie Musik

34 Vgl. Schmid (2008): S. 288.

35 Vgl. Schmid (2008): S. 73.

36 Siehe Genette (1998): S. 11-20 und passim.

37 Das heute noch gebräuchliche Begriffspaar wurde von Günther Müller geprägt. Siehe Müller (1968).

38 Vgl. Martínez/Scheffel (2007): S. 30.

39 Siehe Sichardt (2005).

oder Tanz – ist ebenso wie das Erzählte von einem linearen Verlauf, einem zeitlichen Nacheinander, geprägt.⁴⁰ Die logische Abfolge eines Geschehens kann in der Darstellung der Erzählung aber umgestellt werden. Es ist der Erzählung möglich, bestimmte Geschehnisse vorwegzunehmen, das heisst, sie schon zu erzählen, bevor der Zeitpunkt ihres eigentlichen Geschehens in der chronologischen Abfolge erreicht ist. Ebenso können Ereignisse nachgereicht werden. Diese beiden Formen der Anachronie werden Analepse (Rückwendung) und Prolepse (Vorausdeutung) genannt. Ein weiterer Punkt betrifft das Verhältnis von der oben bereits erwähnten erzählten Zeit zu der Erzählzeit. Die Erzählzeit meint die Dauer, welche das Erzählen in Anspruch nimmt. Bei einem Buch wäre das jene Zeit, die der Leser braucht, um das Buch zu lesen. Für die Musik ist die Erzählzeit entsprechend die Dauer der Aufführung. Die erzählte Zeit ist dagegen jene Zeit, welche die erzählte Handlung abdeckt. Erzählzeit und erzählte Zeit können sich auf drei Arten zueinander verhalten:

1. (annähernde) Zeitdeckung: Hierbei entsprechen sich erzählte Zeit und Erzählzeit, das heisst die Erzählung dauert genau gleich lang, wie die erzählte Handlung. Es ist jedoch umstritten, ob in diesem Fall noch von einer Narration gesprochen werden kann: „Eine annähernde Übereinstimmung von Erzählzeit und erzählter Zeit liegt wohl nur dann vor, wenn im eigentlichen Sinne nicht mehr erzählt, sondern szenisch dargestellt wird [...]“⁴¹.

2. Zeitdehnung: Das Erzählen dauert länger als die erzählte Handlung. Dies kann zum Beispiel der Fall sein, wenn eine Handlung in der Erzählung kommentiert und hinterfragt wird. Als klassisches Beispiel aus der Oper kann das Kanon-Quartett (*Mir ist so wunderbar*) aus Beethovens *Fidelio* gelten, in dem die erzählte Zeit angehalten wird und das momentane Befinden der Protagonisten über die Dauer von einigen Minuten geschildert wird.

3. Zeitraffung oder summarisches Erzählen: Die Erzählzeit ist kürzer als die erzählte Zeitspanne. Auch ein Zeitsprung (Ellipse) kann als eine Form der Zeitraffung angesehen werden.

Schliesslich kann sich neben der *Ordnung* und der *Dauer* auch die *Frequenz* von Erzähltem und Erzählen unterscheiden. Hierbei interessiert die Frage, wie häufig ein sich wiederholendes oder nichtwiederholendes Ereignis der Story im Discour-

⁴⁰ Vgl. Martínez/Scheffel (2007): S. 32.

⁴¹ Martínez/Scheffel (2007): S. 39.

se geschildert wird.⁴² Mit dem Satz „Jeden Morgen las sie die Zeitung“ kann ein regelmässig wiederkehrendes Ereignis der Story im Discourse einmalig abgehandelt werden. Umgekehrt kann ein einmaliges Ereignis mehrmals, beispielsweise aus verschiedenen Perspektiven, erzählt werden.

Alle diese Parameter beziehen sich auf das Verhältnis von Story und Discourse. Die Story gibt einen quasi-objektiven Hintergrund ab, als deren narrative Darstellung der Discourse gilt. Durch einen imaginären Abgleich können die temporalen Gestaltungsmittel des Discourse analysiert werden, doch manifestieren sie sich nur, und dies ist der springende Punkt, vor der hypothetisierten Story, denn nur als Abweichung von dem pseudo-faktualen (bzw. tatsächlich faktualen in nicht-fiktionalen narrativen Texten) Hintergrund der Story lassen sie sich fassen. Die Zeitdeckung kann somit strenggenommen nicht als Mittel der Darstellung gelten, da die Zeitgestaltung des Discourse in diesem Fall nicht von derjenigen der Story abweicht.

1.2.2.2 *Narratologie und absolute Musik*

Eine narratologische Untersuchung absoluter Musik sieht sich mit zwei wesentlichen Problemen konfrontiert. Das gewichtigere betrifft die Dichotomie von Story und Discourse. Die idealtypische Unterscheidung von Inhalt und Art der Präsentation des Inhalts lässt sich an Instrumentalmusik schlechterdings nicht vollziehen. Selbst wenn man zugesteht, dass Musik narrativ sei und mithin etwas „erzähle“ – meines Erachtens wird dabei bereits auf metaphorischer Ebene gesprochen – ist dieses „etwas“ nicht definiert genug, als dass es sich als inhaltlicher Hintergrund von dem Discourse abheben liesse. Eine narratologische Untersuchung kann nicht bei der Feststellung stehen bleiben, dass ein Text „etwas“ erzählt. Vielmehr muss sie eine ideelle Rekonstruktion der Story vorlegen und diese mit ihrer konkreten Vermittlung abgleichen. Aber was erzählt absolute Musik? Musik denotiert nicht, kann nicht denotieren⁴³, und folglich konkretisiert sich keine Story. Von absoluter Musik lässt sich beispielsweise nicht sagen: hier wird ein trauriger Inhalt auf eine lustige Weise erzählt. Martina Sichardt hält dagegen, dass trotz fehlender Denotation, also ohne dass etwas erzählt werde, Erzählstrukturen wirksam seien⁴⁴.

⁴² Vgl. Martínez/Scheffel (2007): S. 32.

⁴³ Vgl. Nattiez (1990): S. 244.

⁴⁴ Siehe Sichardt (2005): S. 371 Fn 30.

Dies scheine in Adornos berühmtem Diktum auf, „[d]ass Musik sich selber vortrage, sich selbst zum Inhalt habe, ohne Erzähltes erzähle [...]“⁴⁵. Doch löst dies nicht das Problem der fehlenden Dichotomie von Story und Discourse in absoluter Musik. In narratologischer Terminologie liesse sich der Passus „ohne Erzähltes erzählen“ als „*wie* erzählt wird ist *was* erzählt wird“, oder als „der Discourse ist die Story“ ausdrücken. Doch ist diese behauptete Verschmelzung von Story und Discourse wiederum auf der Ebene der Metapher anzusiedeln. Und in methodischer Hinsicht bleibt das Problem bestehen, dass die Zeitgestaltung des Discourse sich nicht mit dem Verlauf der Story abgleichen lässt, mithin eine unveränderte Übernahme vieler narratologischer Begriffe ausgeschlossen ist. Die Möglichkeit des Auseinanderhaltens von Story und Discourse ist bei absoluter Musik nicht gegeben und mithin die Verwendung aller darauf sich stützenden narratologischen Konzepte in Bezug auf sie obsolet.

Das zweite, damit verknüpfte Problem betrifft die absoluter Musik nicht zur Verfügung stehenden Temporalformen⁴⁶. Musik kann nicht etwas gerade Erklingendes als bereits Vergangenes oder erst Zukünftiges kennzeichnen. Wo die Sprache mit der Verwendung von Präteritum oder Futur die Erzählchronologie durchbrechen kann, bleiben die musikalischen Geschehnisse immer chronologisch: Musik kennt höchstens auf metaphorischer Ebene Vergangenheits- oder Zukunftsform. Wenn Beethoven in einer Sonate Bach zitiert, generiert das keine Vergangenheitsform. Intertextuelle Bezüge durchbrechen nicht die Chronologie der musikalischen Ereignisse.⁴⁷ Ein Zitat gehört immer noch der Erzählzeit an und konstituiert keine erzählte Zeit. Die Erinnerung an früher in demselben Werk Erklungenes reicht dafür ebenfalls nicht aus, denn wegen der fehlenden Zeitform ist nicht unterscheidbar, ob dieses nochmalige Erklingen nun das eigentliche Geschehnis darstellt (das erste Erklingen also als Vorausdeutung zu verstehen wäre), ob das nochmalige Erklingen als eine Form von Rückwendung zu verstehen ist (das erste Erklingen würde dann das eigentliche Geschehnis darstellen während das zweite Erklingen nur eine Erinnerung an das erste ist) oder ob das musikalische Ereignis zweimal „geschieht“. Es wird also auch auf diese Weise keine Vergangenheitsform geschaffen. Ob durch das Fehlen von Zeitformen notwendigerweise die Existenz eines

45 Adorno (1998): S. 225.

46 Siehe dazu auch Abbate (1989): S. 228 und passim.

47 Vgl. Abbate (1989): S. 229.

Erzählers und damit auch Narrativität an sich entfällt⁴⁸, sei dahingestellt. Es bleibt aber festzuhalten, dass dadurch und durch die fehlende Denotation sich in absoluter Musik kein Unterschied zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit ausprägt.⁴⁹ Wo keine Story und keine Zeitformen sind, da ist auch keine erzählte Zeit.⁵⁰

1.2.2.3 Beethovens Violoncellosonate op. 102 Nr. 2 als Beispiel

Anhand des neuen Kontrasubjektes aus der Schlussfuge von Beethovens Violoncellosonate op. 102 Nr. 2 versucht Martina Sichardt⁵¹ den Mehrwert einer narratologischen Analyse aufzuzeigen. Ausgangspunkt ist dabei die durchaus substanzyanalytische Feststellung, dass das Kontrasubjekt sowohl aus dem Fugensubjekt, als auch aus dem Mittelteil des zweiten Satzes ableitbar ist:



Ausschnitt aus einer Graphik aus (Sichardt (2005)): S. 362.

In der Folge versucht sie, diese Stelle in narratologischem Sinn als „Rückblick“ zu erklären. Die Stelle sei gezeichnet durch ein Innehalten im ununterbrochenen Fluss des Fugatos, bei dem sowohl der Fugatenbeginn als auch die vorhergehenden Sätze erinnert würden. Eberhard Lämmert beschrieb die narratologische Kategorie des „Rückblicks“ anhand eines Beispiels folgendermassen: „Hier wird an entscheidendem Punkt der Erzählung [...] die Summe eines vergangenen Lebens gezogen, [...] die Haupthandlung selbst schrumpft rückblickend zusammen zu einem Augenblick, der den wesentlichen Extrakt aller Vorgänge gibt“⁵². Damit werde die Stelle der Cellosonate von der Kategorie „Rückblick“ treffend erfasst.⁵³ Obwohl die Postulierung einer Ähnlichkeit durchaus verständlich ist, ist einzuwenden, dass es

⁴⁸ Siehe Abbate (1989): S. 228.

⁴⁹ Dazu auch Abbate (1989): S. 228.

⁵⁰ Es sollte dementsprechend in Zusammenhang mit der Musik dann auch nicht von Erzählzeit gesprochen werden, denn der Terminus impliziert in seiner dichotomen Prägung das Vorhandensein der erzählten Zeit.

⁵¹ Sichardt (2005).

⁵² Lämmert (1993): S. 129.

⁵³ Sichardt (2005): S. 365f.

sich dennoch nicht um einen „Rückblick“ im narratologischen Sinn handelt. Wenn Martina Sichardt diese Stelle als „Rückblick“ benennt, setzt sie voraus, dass die vorhergehenden Stellen, an welche „erinnert“ werde, das eigentliche Geschehen darstellen, während das neue Kontrasubjekt nun bloss noch eine „Erinnerung“ sei. Es gibt aber erstens keine methodischen Kriterien, nach welchen entschieden werden könnte, bei welchen Passagen es sich nun um die eigentliche Handlung, und bei welchen es sich um eine Vorausdeutung oder einen „Rückblick“ handelt. Und zweitens können Motivbeziehungen und Ableitungen, gerade auch bei Beethoven, ganze Stücke durchziehen, wobei es keine Handhabe dafür gibt, wann eine Motivbeziehung als „Rückblick“ aufzufassen wäre. Will Sichardt aber als Vorteil der „narratologischen Substanzanalyse“ gegenüber der blossen Substanzanalyse die Erfassung des zeitlichen Verlaufes verstanden wissen⁵⁴, dann muss das ganze Werk, und nicht nur einzelne Abschnitte daraus,⁵⁵ als narrativ betrachtet werden. Und in diesem Falle müssten motivisch-thematisch dicht gearbeitete Musikwerke als rhizomatische Geflechte von dutzenden von Rückblicken (oder Vorausdeutungen, das lässt sich ja wie gesagt nicht unterscheiden) und mithin als temporale Achterbahnfahrt verstanden werden. So weit würde Martina Sichardt bestimmt nicht gehen wollen und sie führt an zwei Stellen an, dass anhand der Wirkung erkannt werden könne, wann es sich um einen Rückblick handle⁵⁶. Ein Rückblick wäre in absoluter Musik also das, was wie ein Rückblick wirkt. Damit ist auf bloss metaphorischer Ebene gesprochen: Es handelt sich nicht um einen „Rückblick“ in narratologischem Sinn, denn dieser lässt sich anhand der temporalen Struktur einer Erzählung präzise bestimmen. Der Narratologie geht es nicht um Wirkung, sondern um die Analyse der gestalterischen Mittel einer Erzählung. Damit verliert die Anwendung narratologischer Begriffe auf die Musik ihr methodisches Rückgrat. Übrig bleibt die Feststellung, dass gewisse Wirkungen von Musik mit Metaphern, die sich aus der narratologischen Terminologie entlehnen lassen, gewinnbringend zu beschreiben sind.

Des Weiteren versucht Martina Sichardt in ihrem Aufsatz zu zeigen, dass bei dieser Stelle der Cellosone ausserdem das Zeitverhältnis der „Raffung“ vorliege,

⁵⁴ Siehe Sichardt (2005): S. 373.

⁵⁵ Sichardt möchte zwar offenlassen, „ob der Nachweis dieser Strukturen die Sonate insgesamt zu einem ‚narrative‘ macht, oder ob es sich lediglich um ‚moments of narrating‘ handelt“ (Sichardt (2005): S. 372). Ihre Argumentation setzt eine Entscheidung aber voraus.

⁵⁶ Sichardt (2005): S. 366 und S. 372.

„denn das neue Kontrasubjekt verhält sich zum Thema des visionären Mittelteils des zweiten Satzes wie auch zum zweiten Thema des ersten Satzes wie ein Gerüst zur Diminution – in der Erinnerung fehlt die Ornamentierung, Ausschmückung, nur das Wesentliche, der thematische Kern, wird erinnert“⁵⁷. Eine andere Form der „Raffung“ liege gegenüber dem Fugensubjekt vor: „Zum Fugenthema verhält sich das neue Kontrasubjekt wie der Teil zum Ganzen: Es bricht einen Teil aus diesem heraus und vergrößert diesen [...]; auch dies kann als ‚Raffung‘ verstanden werden“⁵⁸. Der Terminus „Raffung“ postuliert, dass die Erzählzeit kürzer ist als die erzählte Zeit. Doch was soll die erzählte Zeit der Musik sein? Welche andere Zeitspanne als die Dauer der Aufführung „erzählt“ absolute Musik? Dies zu spezifizieren wäre die Aufgabe, will man den narratologischen Terminus der „Raffung“ als solchen auf Musik anwenden. Und inwiefern stellt die Vergrößerung eines Teils eine „Raffung“ dar? Läge hier, wenn überhaupt, nicht eher eine „Dehnung“ vor? Ebenso könnte argumentiert werden, dass als „erzählte Zeit“ in diesem Fall der „erinnerte“ Ausschnitt des Kontrasubjektes zu gelten hätte⁵⁹. Das Spielen dieses Ausschnittes dauert aber in etwa gleich lang wie das Spielen des neuen Kontrasubjektes. Damit läge dann weder eine Raffung noch eine Dehnung, sondern eine Zeitdeckung vor.

Die Unsicherheiten in der Bestimmung verschiedener temporaler Ebenen deuten auf die grundsätzliche Unmöglichkeit hin, in der Musik eine erzählte Zeit von der Erzählzeit abzuheben. Hinzu kommen das Fehlen einer Story, die fehlende Denotation und die Absenz von Zeitformen. Auf dem momentanen Stand können deshalb meines Erachtens nur höchst selektiv Konzepte aus der Narratologie zur Erklärung musikalischer Phänomene herangezogen werden und nur in dem Bewusstsein, dass es sich dabei um Metaphern handelt, die sich von ihren an der Literatur geprägten Vorbildern in wesentlichen Punkten unterscheiden. Es spricht nichts dagegen, die *Wirkung* bestimmter Passagen absoluter Musik mit narratologischen Konzepten zu vergleichen, doch sollte man sich bewusst sein, dass es sich um Vergleiche handelt, die narratologischen Konzepte mithin nur auf der metaphorischen Ebene auf absolute Musik bezogen werden können. Dies scheint in

57 Sichardt (2005): S. 366.

58 Sichardt (2005): S. 366.

59 Von dem Einwand einmal abgesehen, dass für diese Behauptung auch eine perzipierte Wirkung nicht mehr in Anschlag gebracht werden kann (wann wirkt Musik so, als „erzähle“ sie eine andere Zeit als jene, die ihre Aufführung braucht?).

der musikalischen Analyse an gewissen Stellen durchaus einen erkenntnistheoretischen Mehrwert bringen zu können, weshalb ihre Verwendung nicht kategorisch ausgeschlossen werden sollte⁶⁰. Wenn in vorliegender Arbeit dennoch hauptsächlich nach substanzanalytischer Methode vorgegangen wird, so liegt das an oben skizzierten Schwierigkeiten in der Adaption der Narratologie auf absolute Musik, welche meiner Meinung nach in den Debatten der 1990er-Jahre und in Martina Sichardts Text offen geblieben sind. Umso gespannter sein darf man auf die Veröffentlichung ihrer Habilitationsschrift.

⁶⁰ Carolyn Abbate verwirft beispielsweise die Idee von Narrativität in Musik gänzlich. Siehe Abbate (1989): S. 228 und S. 230.

GRUNDLAGEN

2.1 UNTERRICHT UND PRAXIS – DIE FUGE IN BEETHOVENS WIEN

2.1.1 „ich habe deren zu Dutzenden in meiner Studienzeit gemacht“⁶¹ – Kontrapunkt und Fugentechnik als Gegenstand der Ausbildung

Um die Jahrhundertwende und zu Beginn des 19. Jahrhunderts war ein Kursus in Kontrapunkt zentrales Element einer jeden kompositorischen Grundausbildung⁶², wovon Schuberts Wunsch, noch 1828, als Komponist, der kurz vor dem Durchbruch stand, Stunden bei Simon Sechter zu nehmen, ein sprechendes Zeugnis ablegt. Die Fuge basierte auf einem kodifizierten Regelsystem, das der gebildete Musiker zu kennen und zu beherrschen hatte, selbst lange nachdem die Technik für das zeitgenössische Komponieren an Bedeutung eingebüsst hatte. Gerade durch den hohen Grad der Normiertheit, welcher der strenge Satz, und, beispielsweise in Friedrich Wilhelm Marpurgs *Abhandlung von der Fuge*⁶³ (1753-54), allmählich auch die Fuge erlangten⁶⁴, war er für den Unterricht prädestiniert, und Exerzitien jenseits ästhetischer Diskussionen in korrekte und fehlerhafte klassifizierbar. Für Warren Kirkendale war die Fuge „wie keine andere Gattung [...] Lehrobjekt“⁶⁵; eines jedoch, das im Laufe des 18. Jahrhunderts zunehmend abstrakt erscheinen musste. So nannte beispielsweise Anton Reicha 1824, allerdings in Paris, im die Fuge *Traité de haute composition musicale* „une production tout-à-fait scientifique“⁶⁶. Dennoch, oder vielleicht gerade deswegen, blieb auch die Fugentechnik als Krönung kontrapunktischer Schreibweise integraler Bestandteil des letztlich unbestrittenen Unterrichts im strengen Satz.

⁶¹ Lenz (1860): S.219.

⁶² Vgl. Krütfeldt (1994-2008): Sp. 620.

⁶³ Marpurg (1753/54).

⁶⁴ Vgl. Mann (1958): S. 56.

⁶⁵ Kirkendale (1966): S. 307.

⁶⁶ Reicha (1832): Bd. 4 S. 915.

Die Fugentheorie des 18. Jahrhunderts stützte sich vornehmlich auf zwei Entwicklungslinien. Vielleicht das Standard-Lehrwerk überhaupt waren Johann Joseph Fux' 1725 erstmals erschienene und später in zahlreichen Übersetzungen und Neuauflagen kursierenden *Gradus ad Parnassum*⁶⁷, an deren Methodik sich in der Folge zahlreiche Theoretika orientierten. Joseph Haydn richtete seinen Unterricht an diesem Werk aus, und Johann Georg Albrechtsberger orientierte sich für seine *Gründliche Anweisung zur Composition*⁶⁸ daran. Als Idealbild des strengen Satzes wählte Fux die Vokalpolyphonie Palestrinas, dementsprechend behalten die *Gradus* die Kirchentonarten bei⁶⁹. Es ist ein besonderes Verdienst Fux', das kontrapunktische Regelwerk in eine stringente didaktische Form gebracht zu haben. Besonders der stufenweise progredierende Aufbau des zweiten, praktischen Teils – ausgehend vom zweistimmigen bis hin zum vierstimmigen Satz durch je fünf Gattungen des Kontrapunktes (Note gegen Note, zwei gegen eine, vier gegen eine, synkopiert, freie Kombination aller Gattungen) – übt bis zur heutigen Zeit einen grossen Einfluss auf die Gestaltung des Kontrapunktunterrichts aus. Die Unterweisung im Kontrapunkt soll bei Fux den Schüler dazu befähigen, die Übungen in der Fugentechnik, welche er als Herzstück seines Werkes erachtete, erfolgreich zu absolvieren.⁷⁰

Ein anderer Strang der Fugentheorie berief sich direkt auf Johann Sebastian Bach und gründete in den Werken Friedrich Wilhelm Marpurgs und Johann Philipp Kirnbergers. Marpurg versuchte in seiner nicht pädagogisch, sondern enzyklopädisch angelegten *Abhandlung von der Fuge*⁷¹ (1753-1754), dem ersten Traktat, das sich ausschliesslich der Fugentechnik widmete⁷², am Vorbild der Bachschen Werke theoretische Richtlinien für die Fugenkomposition zu abstrahieren. Dabei werden vor allem Fragen des Aufbaus und des Ablaufs einer Fuge dem Versuch einer Normierung unterzogen, dem letztendlich aber viele Fugen Bachs dann doch nicht entsprechen. Für den Modellverlauf einer Fuge kann Marpurg denn auch nicht auf Bachsche Vorbilder verweisen, sondern muss ein eigenes Werk anführen. Der Ansatz einer Schematisierung, wenngleich in möglichst vielumfassender und folglich

67 Fux (1974). Vgl. Kirkendale (1966): S. 60.

68 Albrechtsberger (1790).

69 Vgl. Müller-Blattau (1931): S. 105.

70 Vgl. Mann (1958): S. 75f.

71 Marpurg (1753/54). Vgl. Mann (1958): S. 141.

72 Vgl. Heinemann (1997): S. 109.

relativ allgemeiner Form⁷³, zeigt einen wichtigen Schritt in der Theoretisierung – oder negativ gewendet: in der Petrifizierung – der Fuge an, indem weniger die Vermittlung der satztechnischen Regeln als vielmehr der Versuch einer schematischen Erfassung ihrer Struktur in den Vordergrund tritt.

In seiner *Kunst des reinen Satzes*⁷⁴ (1771-1779) machte Johann Philipp Kirnberger die Harmonik zur Grundlage des Verständnisses polyphoner Musik. Wie Rameau vertrat er die Meinung, die Harmonie sei das Primäre, woraus sich die Melodik erst danach ergebe⁷⁵. Anders als Fux in den *Gradus ad Parnassum* beginnt seine Unterweisung deshalb mit dem vierstimmigen Satz, da nur darin alle Akkorde vollständig wiedergegeben werden können. Der zwei- und der dreistimmige Satz werden danach behandelt, da man zunächst die Grundlagen der Harmonik erlernen müsse, ehe man entscheiden könne, welche Akkordtöne in drei- oder zweistimmigen Sätzen wegzulassen seien. Nach Kirnberger lässt sich jeder Tonsatz auf einen harmonischen Gerüstsatz reduzieren, dem nur vier unterschiedliche Akkordtypen zugrunde liegen: der Dreiklang, der Septakkord, der Dreiklang mit dissonanten Vorhalten und der Septakkord mit dissonanten Vorhalten.⁷⁶ Auch komplexe polyphone Gebilde liessen sich auf diese Grundakkorde zurückführen. Konsequenterweise wird deshalb, nachdem im ersten Teil die Harmonielehre auseinandergesetzt wurde, auch die Stimmführung anhand von Akkordprogressionen erklärt.⁷⁷ Die Reduktion auf ein harmonisches Gerüst bringt den Vorteil, an Vorhalten und Durchgangsnoten reiche Stimmführungen, wie sie in einigen Werken Bachs zu finden sind, im Zusammenklang selbst da plausibel erklären zu können, wo andere Modelle an ihre Grenzen stossen. Andererseits hat Kirnberger dafür eine gewisse Abwertung der Bedeutung der Stimmführung im polyphonen Satz in Kauf zu nehmen. Das analytische Abstrahieren auf die dem Satz zugrunde liegenden Akkordprogressionen legt kompositorisch zudem die Umkehrung des kontrapunktischen Prinzips nahe: An die Stelle des linear gedachten strengen Satzes träte dann eine vertikale Grundkonzeption, anhand derer die Einzelstimmen nachträglich nur noch durch figurative Umspielungen belebt zu werden bräuchten.⁷⁸ Wird in der *Kunst des reinen Satzes* eine neue Methode zum Verständnis des strengen Satzes

⁷³ Vgl. Heinemann (1997): S. 110f.

⁷⁴ Kirnberger (1968).

⁷⁵ Vgl. Lester (1992): S. 241.

⁷⁶ Siehe die Akkordtabelle in Kirnberger (1968): 1. Teil S. 32.

⁷⁷ Vgl. Brooks (2008): S. 75f.

⁷⁸ Vgl. Heinemann (1997): S. 123ff.

dargelegt, so verzichtet Kirnberger auf das Anführen einer eigentlichen Fugenlehre. Bezeichnenderweise behandelt Kirnbergers Traktat nur satztechnische Aspekte und sieht von Hinweisen zur formalen Gestaltung gänzlich ab. Er führt mithin nicht einmal die etablierten Grundsätze der Fugentechnik wie beispielsweise das Einrichten einer Exposition oder der Wechsel von Durchführung und Zwischenspiel an, sondern endet mit den Bestimmungen zum doppelten Kontrapunkt.

Dies waren weit verbreitete theoretische Grundlagenwerke, nach denen Beethoven den Kontrapunkt lernte oder die er als Nachschlagewerke besass. Joseph Haydn folgte in seinem Unterricht dem *Elementarbuch*⁷⁹, einem von ihm eigens angefertigten Auszug aus Fux' *Gradus ad Parnassum*. Johann Georg Albrechtsberger behielt in seiner *Gründlichen Anweisung zur Composition* ebenfalls die Fuxschen Gattungen bei. Simon Sechter hingegen, der später Albrechtsberger als grösste pädagogische Kapazität auf dem Gebiet des Kontrapunkts beerbte, begann seinen Unterricht nach Kirnberger beim vierstimmigen Satz⁸⁰. Beethoven war wahrscheinlich schon in Bonn mit Kirnbergers *Kunst des reinen Satzes* in Kontakt gekommen⁸¹, und bei mindestens einer Gelegenheit benutzte er es, um eine Unterrichtslektion für seinen einzigen Kompositionsschüler, den Erzherzogen Rudolph von Österreich, vorzubereiten⁸², obwohl er sich in der Methodik mehr an den selber durchlaufenen Unterricht Haydns und Albrechtsbergers hielt.

2.1.2 „Schulfugen“ und lebendige Tradition

Im Unterricht unverzichtbar – in der kompositorischen Praxis ein Anachronismus? Diese Frage stellt sich anhand zahlreicher Belege, welche das zunehmende Unverständnis gegenüber einer als schwierig geltenden und der mangelnden Ausdrucksfähigkeit bezichtigten Technik dokumentieren. Die Dichotomie von klassischer Ausbildungsgrundlage und der sich davon immer weiter entfernenden Musikpraxis bildet das besondere Spannungsfeld, in welcher die Fugentechnik zu Beginn des 19. Jahrhunderts zu verorten ist. Bereits gegen Ende des 18. Jahrhunderts entwickelte sich die Fuge zunehmend zur Musik für Kenner und Liebhaber, während sie in breiteren Kreisen als „mühsame Kunst“, „veraltete Pedanterie“ und

⁷⁹ Siehe dazu Mann (1973).

⁸⁰ Vgl. Brooks (2008): 37.

⁸¹ Siehe dazu Kramer (1975): S. 73ff.

⁸² Siehe den Brief vom März 1817 an Tobias Haslinger: Beethoven (1996-1998): Bd. 4 Nr. 1102 S. 46.

„mechanische Rechnerei“⁸³ galt. Bereits 1753 sah sich Marpurg dazu genötigt, seiner *Abhandlung von der Fuge* eine Rechtfertigung voranzustellen:

„Dort sehe ich ein in den Operncontrapunct verliebtes Philomuschen wider mich die Feder schärfen. Er machet ein Kreuz, wenn er das Wort *Fuge* hört, und sieht die Verfertigung derselben als ein Handwerk an, als wenn man bey den übrigen musikalischen Compositionen keiner Vorschriften bedürfe. Sein drittes Wort ist Melodie und Geschmack. [...] Spricht ihm von einem Canon. Es überläuft ihn ein kalter Schauer. Er hält das Jahrhundert für barbarisch, in welchem dieser Theil der Setzkunst besonders ausgeübet ward. [...] Dieser Mensch hat hin und wieder die Wörter *Spielwerk*, *Schulzwang* und dergleichen erschnappet“⁸⁴.

Die hier erwähnte Figur des „*Schulzwanges*“ ist ein Stereotyp, das in zahlreichen Abschattierungen noch zu Beethovens Lebzeiten regelmässig begegnet. Ausserhalb der Kirchenmusik galt die Verwendung des strengen Satzes, zumal in der Ausprägung der Fugentechnik, als gekünstelter Akademismus, der bloss zur Ergötzung der Gelehrten diene. Die klaren Regularien, welche den Kontrapunkt zum geeigneten Lehrinhalt machten, trugen ihm auf der anderen Seite den Ruf eines uninspirierten Handwerks ein, dem die Natürlichkeit melodisch geprägter Sätze abgehe.⁸⁵ Die zahlreichen in Unterrichtssituationen entstandenen „Schulfugen“, deren Hauptzweck erst einmal die Einhaltung aller Regeln sein musste, dürften ihren Teil dazu beigetragen haben und mussten die Einschätzung als trockene, elitäre Kunst noch verstärken. In Sulzers *Allgemeinen Theorie der schönen Künste* ist unter dem Artikel *Fuge* zu lesen: „Der Fugensatz ist sehr großen und mannigfaltigen Schwierigkeiten unterworfen, und ist, in Absicht auf den reinen Satz, das Schwerste in der Musik; deswegen auch nur die geübtesten Meister in der Harmonie darin glücklich sind“⁸⁶. Und das zwischen 1808 und 1811 erschienene *Brockhaus Conversations-Lexikon* ergänzt:

„[...] und gelingt nur den geübtesten Meistern in der Harmonie, so, daß auch öfters bei Anhörung derselben nur das Ohr des Kenners, welcher den Eintritt jeder Stimme, die künstliche Behandlung und Durch-

83 Vgl. Niemöller (1967): S. 413.

84 Marpurg (1753/54): ii. Vgl. auch Spitzer (2006): S. 202.

85 Vgl. Heinemann (1997): S. 134.

86 Sulzer (1778-1779): Bd. 2 S. 276.

führung des Hauptsatzes etc. genau bemerken kann, Befriedigung findet; indeß vielleicht der größere, an einfache, gefällige Melodien gewöhnte Theil mit Rousseau wohl öfters, wenn auch nicht allemahl mit Recht, behaupten mag: „eine schöne Fuge ist das undanbare [sic] Meisterstück eines guten Harmonisten.“⁸⁷

Der Nimbus grösster satztechnischer Diffizilität wird sicherlich einen Teil des Faszinosums der Fugentechnik ausgemacht haben, selbst wenn sie unter den Zuhörern üblicherweise auf weniger Anklang stiess. Der anonyme Rezensent dreier Duos von Anton Reicha betonte deshalb speziell, dass eine darin vorkommende Fuge in diesem Fall durchaus gefällig sei: „Die Fuge wird auch dem Nichtkenner nicht missfallen, obgleich sonst bekanntlich diese Tonstücke unter Instrumentalisten selten dankbare Zuhörer finden“⁸⁸. 1819, gerade in der Zeit, als Beethovens „Hammerklaviersonate“ op. 106 im Druck erschien, erachtete es Christian Friedrich Michaelis als notwendig, in die *Allgemeine musikalische Zeitung* „Etwas zur Rechtfertigung des Contrapunctes“ einzurücken: „Es gibt wohl in allen schönen Künsten Etwas, das mehr herkömmlich und durch Gewohnheit gleichsam geheiligt, als aus ihrer Natur [...] deutlich erkannt und gerechtfertigt ist: der Kenner fragt oft darnach, als nach einer wichtigen Sache, während die grosse Menge sich nicht darum kümmert, und dabey um nichts weniger in ihren Kunstgenüssen glücklich ist.“⁸⁹ Im weiteren Verlauf unterscheidet er unter den Musikern und dem Publikum zwischen „Sensualisten“, für welche die Musik „nichts als Sprache des Herzens“ sein solle und denen „Melodie [...] fast Alles, oder doch Hauptsache“ sei, und „Intellectualisten“, die „auf den strengen, gebundenen Styl, auf den Contrapunct“ halten würden.⁹⁰

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts hatte die Fuge auf viele Dilettanten eine geradezu abschreckende Wirkung und konnte für Verleger zu einer regelrechten Hypothek beim Verkauf werden. Ein Briefwechsel zwischen dem Zürcher Verleger Hans Georg Nägeli und dem Beethoven-Schüler Carl Czerny dokumentiert, wie genau Werke zu disponieren waren, um den Absatz nicht zu hemmen. Nägeli plante um 1825 die Herausgabe einer *Ehrenpforte*, wofür er bei mehreren Komponisten – dar-

87 Brockhaus (1808-1811): Bd. 2 S. 71.

88 O. A. (1808b): Sp. 134.

89 Michaelis (1819): Sp. 629.

90 Michaelis (1819): Sp. 645f.

unter Carl Czerny – einzelne Sonaten kommissionierte. Die Kompositionen hätten aber „drei Nebenbedingungen“ und „eine Hauptsache“ zu erfüllen:

„a.) Es dürfen keine Decimen-Griffe vorkommen. b.) Die geschwinde Wiederholung ebendesselben Tones (das Tremulando oder Rauschen) muß wegbleiben [...] c.) Es dürfen keine Affektwörter als Überschriften [...] vorkommen [...]. Als Hauptsache muß ich bedingen, daß keine Fugen oder Fugatos mit dem in der Fuge üblichen Themeneintritt vorkommen. Hingegen sind alle Arten von contrapunktischen Nachahmungen willkommen“.⁹¹

Czerny lieferte eine siebensätzliche Sonate (op. 124), deren letzter Satz er entgegen den Anweisungen fugiert setzte. Auf die Anfrage, ob dies nicht ausnahmsweise erlaubt würde, antwortete Nägeli negativ: „weil viele Dilettanten, die keine Fugen spielen können oder wollen, von der Unternehmung so zurückgeschreckt würden, daß auch die nichtfugierten Hefte minder in Umlauf kämen“⁹².

Bekanntermassen war die Fuge in der weltlichen Musik mittlerweile von minderer Bedeutung. Abraham und Dahlhaus meinten sogar: „Seit dem Verfall des ‚gebundenen‘ Kirchenstils im 18. Jahrhundert ist der strenge Satz eine tote Sprache, die man in dem Bewusstsein lernt, dass man sie nie gebrauchen werde [...]“. Man hielt jedoch am obligaten Kontrapunkt beharrlich fest [...]“⁹³. Albrechtsberger stellte 1790 in der *Gründlichen Anweisung zur Composition* lapidar fest: „Man hört und findet jetzt eher tausend Beyspiele des freyen, als zwanzig des strengen Satzes [...]“⁹⁴. Daneben war die Fuge in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zunehmend in historische Distanz gerückt. Mozart konnte beispielsweise in der Szene der zwei geharnischten Männer der Zauberflöte durch die Verwendung von Choral und Fugato musikalisch archaisieren, um eine klingende Entsprechung zur Verlesung der mystischen Inschrift zu erzielen.⁹⁵ Und Anton Schindler schrieb in seiner Beethoven-Biographie über die *Grosse Fuge* op. 133: „Diese Composition scheint ein Anachronismus zu seyn. Sie sollte jener grauen Vorzeit angehören,

⁹¹ Die Briefe an Carl Czerny liegen im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien und sind auszugsweise veröffentlicht in Biba/Fuchs (2009): S. 134ff. Die Briefe an Hans Georg Nägeli liegen in der Zentralbibliothek Zürich unter der Signatur CH-Zz Ms. Car. XV 185-275a-c. Transkription von Dr. Claudia Heine.

⁹² Biba/Fuchs (2009): S. 134.

⁹³ Abraham/Dahlhaus (1972): S. 16f.

⁹⁴ Albrechtsberger (1790): S. 19.

⁹⁵ Siehe dazu Hammerstein (1956): S. 21f. und passim.

in welcher die Tonverhältnisse noch vermittelt mathematischer Berechnung bestimmt wurden“⁹⁶, wobei er sich zweifelsohne auf die allgemeine Einschätzung der Fugentechnik zu Beginn des 19. Jahrhunderts berufen konnte. Doch obwohl in breiten Kreisen für verkopft und angestaubt gehalten, gab es in Wien eine anhaltende Tradition der Fugenkomposition, die, ausserhalb der Kirchenmusik, vor allem im repräsentativ-höfischen Umfeld gepflegt wurde. Joseph II., von 1765 bis 1790 Kaiser des Heiligen Römischen Reiches, liess sein Streichquartett, in welchem er gelegentlich selber den Cellopart übernahm, hauptsächlich Fugen spielen. Entsprechend hatten die am Hof engagierten Komponisten für neue Werke im strengen Satz zu sorgen, und wer sich eine Anstellung am Hof erhoffte, konnte sich besonders durch kontrapunktische Werke hervortun. Christoph Wagenseil, Wenzel Raimond Birck, Karl d’Ordonez, Florian Leopold Gassmann zählten zu den Fugenkomponisten für den Hof, und auch Johann Georg Albrechtsberger, der wohl über 260 Fugen schrieb⁹⁷, war als zweiter Hoforganist in Diensten Josephs II. Die kaiserliche Vorliebe für den Kontrapunkt, die nach Joseph II. auch von Franz II. geteilt werden sollte, zog seine Kreise über das höfische Umfeld hinaus und trug zu einer nicht üppigen, aber anhaltenden Pflege der Fugentechnik in der Kammermusik bei. Bei Gregor Joseph Werner, Birck, d’Ordonez, Albrechtsberger und Christoph Sonnleithner, alle in Wien tätig und in Verbindung mit dem Kaiserhof, bildet die Fuge den grössten Teil ihres kompositorischen Œuvres. Georg Matthias Monn, Karl Kohaut und Florian Leopold Gassmann lieferten ebenfalls fugierte Werke.⁹⁸ Diese Wiener Kontrapunkt-Tradition beruhte vorwiegend auf den Schriften Fux’ und Marpurgs und war zunächst einmal ganz unabhängig von der Rezeption der Werke Bachs oder Händels.⁹⁹

2.1.3 *Historismus*

Im ausgehenden 18. Jh. begannen zaghafte Ansätze zu einer „Historisierung der Musikkultur“¹⁰⁰, welche in geistiger Nähe zu den neuen Ideen der Romantik standen.¹⁰¹ Das allmählich sich entwickelnde musikgeschichtliche Bewusstsein mani-

⁹⁶ Schindler (2008): 2. Teil S. 115.

⁹⁷ Vgl. Kirkendale (1966): S. 67f.

⁹⁸ Vgl. Kirkendale (1966): S. 79.

⁹⁹ Vgl. Finscher (1979): S. 49.

¹⁰⁰ Wiora (1969a): S. 301.

¹⁰¹ Siehe dazu allgemein Wiora (1969b).

festierte sich etwa in dem um 1800 einsetzenden Druck der Werke bereits länger verstorbener Komponisten, in der Idee solche Musik nach wie vor und unabhängig von ihrer ursprünglichen Funktion aufführen zu können, und nicht zuletzt in den ersten Bemühungen um eine musikgeschichtliche Forschung.¹⁰² So hatte Joseph Sonnleithner um 1800 in Wien das Unternehmen einer vielbändigen *Geschichte der Musik in Denkmälern* begonnen, für das er Joseph Haydn, Johann Georg Albrechtsberger und Antonio Salieri als Mitarbeiter gewinnen konnte. Bis zum Stich des ersten Bandes schritt die Arbeit voran, dann wurden die Druckplatten 1805 von den französischen Besatzungstruppen zu Munition umgeschmolzen.¹⁰³ In Leipzig druckte Johann Nikolaus Forkel zwei Bände seiner *Allgemeinen Geschichte der Musik* (1788 und 1801), deren dritter Band er allerdings nicht vollendete. Und 1802 erschien ebenda seine Schrift *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, die erste Bach-Monographie überhaupt.

Verleger begannen nun, Publikationsreihen zu einzelnen Komponisten unter dem Anspruch einer Gesamtausgabe, häufig *Oeuvres complètes* oder ähnlich genannt, zu veranstalten. Ab 1787 erschien eine Ausgabe der Werke Händels, gefolgt von jenen Mozarts, Haydns und Clementis¹⁰⁴. Beethoven befasste sich ab 1816 selber mehrfach mit der Idee einer Gesamtausgabe seiner eigenen Werke¹⁰⁵. Besonders aber wurden Werke Johann Sebastian Bachs gleich in mehreren Ausgaben zugänglich, beispielsweise das *Wohltemperierte Klavier* (BWV 846-893), das bei drei Verlegern erschien. Und Hoffmeister & Kühnel bestellte zwischen 1801 und 1804 eine Gesamtausgabe der Klavierwerke, in deren Zusammenhang Forkels Bach-Biographie entstand.¹⁰⁶ Das heisst aber nicht, dass Bachs Musik schnell ein grösseres Publikum fand und von grossen Teilen des musikinteressierten Publikums rezipiert worden wäre. Vielmehr wurde sie zunächst weiterhin in Kennerkreisen studiert und dort als Exempel herausragender kontrapunktischer Setzkunst wahrgenommen.¹⁰⁷ Grössere Aufmerksamkeit erzielte das Oratorienchaffen Händels, das sich für Aufführungen in grösserem Kreise eignete, doch kann auch dieses vorerst vor allem als Zeichen eines erwachenden Interesses an Alter Musik über-

¹⁰² Vgl. Konrad (2004): S. 23ff.

¹⁰³ Vgl. Pass (1970): 126 und Hinrichsen (1997): S. 239.

¹⁰⁴ Vgl. Lehmann (2004): 56ff. und Talbot (2000): S. 171. Ähnliches geschah auch im Bereich der Literatur.

¹⁰⁵ Siehe z. B. die Briefe Beethoven (1996-1998): Bd. 3 Nr. 960 S. 284f. und Bd. 4 Nr. 1418 S. 422f. und Schindler (1840): 2. Teil S. 215ff.

¹⁰⁶ Vgl. Lehmann (1997): S. 255 und Kier (1969): S. 59.

¹⁰⁷ Vgl. Konrad (2004): S. 22.

haupt gelten. Diesem frühen musikalischen Historismus war eine gewisse Tendenz zum Eklektizismus eigen; die Musikgeschichte wurde als „Beispielsammlung“ verstanden, aus der man sich nach Bedarf und nach Möglichkeit einiges aneignete. Raphael Georg Kiesewetter nannte 1834 Händel und Bach als Heroen „dieser überall so merkwürdigen Epoche“ – gemeint ist die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts. Dabei spricht er aber nur von einem präzisen Ausschnitt aus deren Œuvre: „kein Land, keine Schule, keine Zeit hat Etwas aufzuweisen, das den Oratorien des Einen [Händel] und den Fugenwerken des Andern [Bach] auch nur angenähert werden könnte“¹⁰⁸. In Kennerkreisen wurde schon deutlich vor Kiesewetter dieses evolutionistische Geschichtsverständnis mit dem proklamierten Höhepunkt der Musik Bachs und Händels gelegentlich gegen die behaupteten Verflachungstendenzen der gegenwärtigen Musik ins Feld geführt.¹⁰⁹ Die Stilisierung Bachs zum Meister der Fugentechnik hatte schon im vorigen Jahrhundert eingesetzt; Kiesewetters Darstellung resümiert die Entwicklung treffend. Allerdings wäre es falsch, das verstärkte Interesse an Bachschem Kontrapunkt mit einer Wiederentdeckung der Fugentechnik gleichzusetzen. Was dabei entdeckt wurde, war nicht die Fugentechnik an sich – diese wurde in Wien schon allein aufgrund der kaiserlichen Prädilektion kontinuierlich gepflegt –, sondern vielmehr der Wert Alter Musik als Muster herausragender kontrapunktischer Setzkunst.

Kiesewetter hat auch durch die von ihm veranstalteten „Historischen Hauskonzerte“ als zentrale Figur des frühen musikalischen Historismus zu gelten. Zwischen 1816 und 1838 veranstaltete er regelmässig bis zu sechs Konzerte jährlich, in welchen Alte Musik zur Aufführung kam. Es wurde nahezu ausschliesslich katholische Kirchenmusik von Komponisten wie Palestrina, Pergolesi, Lotti, Jommelli, Caldara, Händel und Bach, aber auch Joseph und Michael Haydn und Mozart programmiert.¹¹⁰ Gemäss der *Wiener allgemeinen musikalischen Zeitung* war es Ziel bereits der ersten Konzerte, „gleichsam einen Abriss der Geschichte der italienischen und deutschen Kirchenmusik“¹¹¹ zu geben. Neben Kiesewetters „Historischen Hauskonzerten“ war Alte Musik etwa in den „Musikalischen Übungen“ Leopold Sonnleithners (ab 1818) und in den „Sonntagskonzerten“ Joseph Hohenadels

¹⁰⁸ Kiesewetter (1834): S. 90.

¹⁰⁹ Vgl. Pass (1970): S. 117f. und Zenck (1986): S. 68ff.

¹¹⁰ Vgl. Kier (1968): S. 95.

¹¹¹ O. A. (1817): Sp. 270. Siehe auch Krones (1997): S. 18f.

(zwischen 1820 und 1825) zu hören.¹¹² Vorbild für diese Art historischer Konzerte war zweifelsohne Gottfried van Swieten, der in Wien schon in den 1780er-Jahren Aufführungen Alter Musik in privatem Kreis organisierte, an welchen sich Haydn und Mozart beteiligten, und die später auch von Beethoven besucht wurden. Im Rahmen der von ihm gegründeten *Gesellschaft der Associierten Cavaliers* konnten selbst grösser besetzte Werke aufgeführt werden.¹¹³ Beethoven veranstaltete auch selber musikalische Abende, an welchen gelegentlich Alte Musik gespielt wurde. An Breitkopf & Härtel schrieb er 1809: „ich hatte einigemal angefangen wöchentlich eine kleine Singmusik bey mir zu geben – allein der unseelige Krieg stellte alles ein“. Um diese Tradition wieder aufnehmen zu können, bat er in demselben Schreiben um „alles von Partituren wie von Haidn Mozart Bach Johann Sebastian bach emanuel etc“¹¹⁴. 1812 erneuerte er die Bitte, „da meine kleine Gesellschaft bey mir wieder anfängt“¹¹⁵.

2.1.4 „Die Hauptsache ist Genie“¹¹⁶

Obwohl sich die Rezeption Alter Musik in Kennerkreisen durchzusetzen begann und die Klaviermusik Bachs als Gipfel kontrapunktischer Setzkunst erachtet wurde, herrschte Einigkeit darüber, dass diese Art zu komponieren nicht mehr angängig sei, die Fugentechnik also eine dezidierte Erneuerung erfahren müsse, wenn sie im zeitgenössischen Schaffen Verwendung finden sollte. Sie war zwar nach wie vor notwendige Voraussetzung für die Beherrschung des Metiers, doch gerade in der Ausprägung als „Schulfuge“ haftete ihr das Stigma einer trockenen und verkopften Kunst an, die es in dieser Form zu vermeiden galt. In ein Konversationsheft notierte Karl Holz einmal: „Eine Fuge kommt mir immer vor, wie ein Gebäude, das nach allen Regeln der Architektur symmetrisch aufgeführt ist; ich bewundere es, aber entzücken wird es mich nie. – Ich meine hier die gewöhnlichen Fugen. – Gewöhnlich werden sie trocken behandelt; von diesen rede ich; die sind mir auch unausstehlich. – Ich habe noch keine Fuge von S.Bach [sic] gut spielen gehört“¹¹⁷.

112 Vgl. Pass (1970): S. 127.

113 Mehr dazu im Kapitel 4.1 Beethoven und Alte Musik S. 87.

114 Beethoven (1996-1998): Bd. 2 Nr. 392 S. 72.

115 Beethoven (1996-1998): Bd. 2 Nr. 545 S. 236ff.

116 Beethoven (1972): Bd. 7 S. 296.

117 Beethoven (1972): Bd. 8 S. 224. Über Beethovens Antworten kann man nur spekulieren, dem Gesprächsverlauf nach zu urteilen war er aber dezidiert anderer Meinung.

Kontrapunkt wurde gegen Ende des 18. Jahrhunderts mehrheitlich nach Fux gelehrt, teilweise (so etwa bei Haydn) noch immer in den längst überkommenen Kirchentonarten. Dass ein solcher Kontrapunkt leicht als Anachronismus zu verstehen war und von den Komponisten in der eigenen Tätigkeit höchstens mittelbar verwendet werden konnte, liegt auf der Hand. Wie die Regeln des strengen Satzes an die Realität des modernen Komponierens angepasst werden sollten, darüber gingen die Meinungen jedoch auseinander. Albrechtsberger übertrug beispielsweise die Fux'sche Methode in seiner *Gründlichen Anweisung* in die Dur-Moll-Tonalität und versuchte die Differenz zum zeitgenössischen Komponieren durch sogenannte „Licenze“ – erlaubte Abweichungen von den strengen Regeln – abzufedern.¹¹⁸ Johann Friedrich Daube vertrat in seiner *Anleitung zur Erfindung der Melodie und ihrer Fortsetzung*¹¹⁹ die Meinung, die Fuge könne nur an Relevanz für aktuelle musikalische Tendenzen gewinnen, wenn sie auf die Priorisierung der melodischen Gestaltung eingestellt werde.¹²⁰ Ganz offen tat Joseph Georg Vogler Reformabsichten kund, wenn er 1811 in der Vorrede des *Systems für den Fugensbau* schrieb, dass er „die steifen, prekären Kontrapunkts-Regeln wegschaffen“¹²¹ wolle. Von der Angabe eines konkreten Ersatzes in der Form kompositorischer Anhaltspunkte sah er jedoch ab.¹²²

Viele der Erneuerungsbestrebungen, die in unterschiedlich starker Ausprägung meistens eine Anpassung der Kontrapunktregeln forderten, blieben theoretischer Natur. Eine interessante Ausnahme sind Anton Reichas 1803 in Wien komponierte und Joseph Haydn gewidmete 36 Klavierfugen op. 36, „composées d'après un nouveau système“, in welchen derart experimentell mit der Fugentechnik umgegangen wird, dass sich Reicha zwei Jahre später gezwungen sah, zur Erläuterung die Schrift *Ueber das neue Fugensystem*¹²³ nachzureichen. Darin forderte er, „die neuen Fortschritte in der musikalischen Sätzekunst auch in die Fuge einzuweben, um sie hiedurch, wo möglich, vom Untergange zu retten, den man ihr so sehr droht“¹²⁴. Seine Methode, dies zu erreichen, bestand in einer Einteilung der Merkmale einer Fuge in Haupt- und in Nebeneigenschaften, von denen er nur erstere für konstitu-

¹¹⁸ Vgl. Ronge (2011): S. 111f.

¹¹⁹ Daube (1798).

¹²⁰ Vgl. Heinemann (1997): S. 134f.

¹²¹ Vogler (1811): S. 3.

¹²² Vgl. Heinemann (1997): S. 141.

¹²³ Reicha (1805).

¹²⁴ Reicha (1805): S. 10.

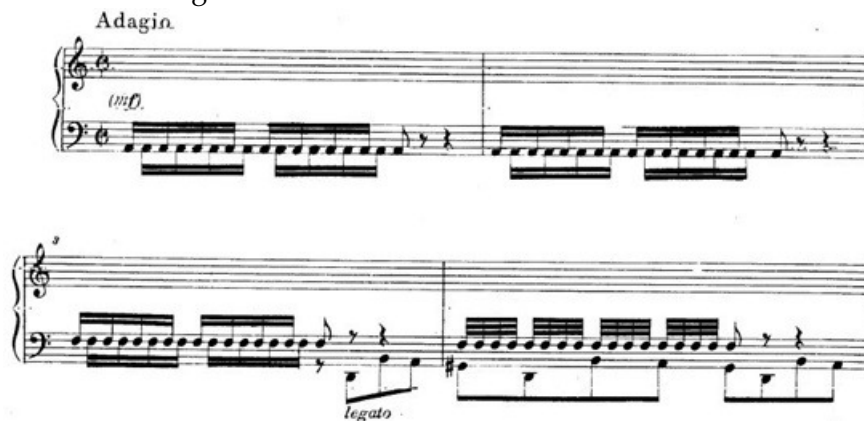
tiv erachtete. Das Neue an seinen Fugen war die auf theoretischem Raisonement basierende, das traditionelle Fundament punktuell gezielt ausser Kraft setzende¹²⁵ und in den Fugen exemplarisch vorgeführte Idee, alle „Nebeneigenschaften“ beliebig verändern oder suspendieren zu können. Als Haupteigenschaften erachtete er den Aufbau der Exposition, eine durchgehend kontrapunktische Faktur, die Herleitung allen Materials aus dem Thema und die kontrapunktischen Raffinessen wie Engführungen, Umkehrungen etc. Dagegen hielt er tonale Geschlossenheit, die Beschränkung auf bestimmte Thementypen sowie die Quint- oder Unterquintbeantwortung für akzidentell.

Zur Veranschaulichung der Theorie wählte er in der Fuge Nr. 7 beispielsweise das ausgreifende und für eine fugierte Bearbeitung schwerlich geeignete Thema aus Mozarts *Haffnersinfonie* KV 385:



Anton Reicha op. 36 Nr. 7 T. 1-5.

oder in Nr. 18 gar ein Tremolo:



Anton Reicha op. 36 Nr. 18 T. 1-4.

Weitere Experimente betrafen die Themenbeantwortung (Nr. 20 im Tritonusabstand), den Tonartenplan (Nr. 13 nur auf den weissen Tasten¹²⁶, Nr. 17 mit Einsätzen auf allen Tönen der chromatischen Skala) und überhaupt alle von ihm als „Nebeneigenschaften“ klassifizierten Parameter. Die auf diese Weise entstandenen

¹²⁵ Vgl. Kunze (1968): S. 295.

¹²⁶ Vgl. Smolka (1970): S. 18.

Fugen sollten demonstrieren, wie eine Konzentration auf die für wesentlich befundenen Merkmale neue Ausdrucksmöglichkeiten eröffnen könnte. Doch ist ihnen die zugrunde liegende Systematik anzumerken: Oft erscheint die Aussparung eines bestimmten Aspektes der traditionellen Fugentechnik als theoretisch motivierte, und vermag Reicha es nicht, daraus einen kompositorischen Mehrwert zu ziehen. Bezeichnenderweise betrachtete Reicha die Fugentechnik tatsächlich als artifizielles Mittel des Tonsatzes: „La fugue est une production tout-à-fait scientifique, remplie de combinaisons qu’il faut faire avec calme et à tête reposée. Elle ne peut donc pas devenir l’unique produit de l’inspiration et de génie“¹²⁷. So wirken seine Fugen mehr wie Artefakte einer Theorie denn als aus kompositorischer Notwendigkeit heraus entwickelte Stücke. Dennoch sind sie im Einzelnen gut gemacht und weit davon entfernt, blosses Kuriosum zu sein, erlebte die Sammlung bereits 1805 eine zweite Auflage.

Der Kritik ging Reichas Methode freilich doch zu weit. Ein anonymes Rezensent bemängelte in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* fünf Punkte:

- „1) Fugen nach diesem neuen Systeme hören auf Fugen zu seyn.
- 2) Diese Fugen sind fugenmässige Phantasieen, aber keine Fugen.
- 3) Warum hören die meisten dieser Fugen in einer andern Tonart auf, als in jener, in welcher sie angefangen.
- 4) Die grössten Meister: Händel, S. Bach etc. haben nach der alten, allgemein angenommen Methode ihre Fugen verfertigt; folglich muss sie die beste seyn. [...] 5) Was hat aber die Fuge durch diese neue Behandlungsart gewonnen?“¹²⁸

Auch Beethoven, dem Reicha die Fugen im Manuskript gezeigt haben muss, teilte diese Meinung. An Breitkopf & Härtel schrieb er im Dezember 1802:

„statt allem Geschrey von einer Neuen Methode von V[ariationen], wie es unsere Hr. Nachbarn die gallo-Franken machen würden, wie zu B.[eispi]el mir ein gewisser fr.[anzösischer] ‚Reicha‘ [durchgestrichen] *Componist* Fugen *presentirte après une nouvelle Methode*, welche darin besteht, daß die Fuge keine Fuge mehr ist, etc.“¹²⁹

Die Differenz dürfte allerdings nicht im Versuch an sich, sondern im theoretischen Fundament, auf dem sich die Neuerungen vollzogen, gelegen haben. Denn Beetho-

¹²⁷ Reicha (1832): S. 1038.

¹²⁸ O. A. (1808a): Sp. 356.

¹²⁹ Beethoven (1996-1998): Bd. 1 Nr. 123 S. 145f.

ven ging durchaus einig mit der prävalenten Idee der Reformbedürftigkeit der Fugentechnik, nicht aber mit Reichas Auffassung davon, was vernachlässigbare „Nebeneigenschaften“ derselben seien. Der Weg über eine fundamentale Überarbeitung der traditionellen Regeln schien ihm offenbar nicht der richtige. Die Fuge sollte eine Fuge bleiben und Neuerungen sich mithin nicht am Regelwerk selber, sondern in dessen individueller Verwendung durch den Komponisten vollziehen. So wichtig ihm eine Emanzipation von der „Schulfuge“ gewesen sein muss, so war es nicht etwas, das er an die Theorie delegiert wissen wollte. Eine Eintragung in ein Konversationsheft von 1825 lässt sich in diese Richtung deuten. Beethoven wurde von Carl August Reichardt besucht und von ihm über die kompositorische Ausbildung befragt. Glücklicherweise notierte dieser, was in den Konversationsheften selten genug der Fall ist, Beethovens Antwort gleich mit: „Welches Buch über *Contrapunkt* empfehlen Sie mir vorzüglich? *Albrechtsberger* – die Hauptsache ist *Genie*“¹³⁰. Demnach war es für Beethoven die eigenständige, inspirierte Behandlung der Fugentechnik, welche sie von bloss handwerklich geschickten „Schulfugen“ abheben sollte. In der Zeitschrift *Cäcilia* wurde eine von Beethoven verfasste, scherzhafte Lebensbeschreibung Tobias Haslingers abgedruckt, in welcher er den Unterricht bei Albrechtsberger beschreibt: „Die schon vorhandene Fuxische *Nota cambiata* wird nun gemeinschaftlich mit A[lbrechtsberger] behandelt, die Wechselnoten aufs äußerste auseinandergesetzt, die Kunst Musikal. Gerippe zu erschaffen wird aufs äußerste getrieben *etc.*“¹³¹. Der strenge Umgang mit dem Regelwerk der „Schulfugen“ war für Beethoven also die „Kunst Musikal. Gerippe zu erschaffen“ – in ernsthaften Kompositionen sollte der Umgang mit der Technik inspirierter sein. Ihre Relevanz für das zeitgenössische Komponieren schien ihm auf diese Weise eher restituierbar als durch eine Anpassung des Regelwerks. Gegenüber Karl Holz soll Beethoven geäußert haben: „Eine Fuge zu machen [...] ist keine Kunst, ich habe deren zu Dutzenden in meiner Studienzeit gemacht. Aber die Phantasie will auch ihr Recht behaupten, und heut' zu Tage muss in die alt hergebrachte Form ein anderes, ein wirklich poetisches Element kommen“.¹³² Dass Beethoven die Fuge als einer Modernisierung bedürftig einschätzte, geht aus dem vielleicht nur sinngemäss überlieferten Diktum ebenso hervor wie seine Meinung darüber, wie

¹³⁰ Beethoven (1972): Bd. 7 S. 296.

¹³¹ Beethoven (1825).

¹³² Lenz (1860): S. 219.

eine solche zu erreichen sei: durch die Anreicherung um ein allerdings reichlich unbestimmt bleibendes „poetisches Element“ nämlich, welches die „alt hergebrachte Form“ ergänzen müsse.¹³³ Es entbehrt nicht der Ironie, dass Anton Schindler die *Grosse Fuge* op. 133 dann ausgerechnet als Anachronismus bezeichnete¹³⁴, stellte sie für Beethoven doch sicherlich ein Beispiel jener poetischen Behandlung der Fugentechnik dar, der nach seinem Verständnis eine aktuelle Relevanz nicht abzusprechen war.

Welchen Eindruck Beethovens Fugen auf die Zeitgenossen machten, lässt sich auch an dem erwähnten Briefwechsel zwischen Johann Georg Nägeli und Carl Czerny ablesen. Auf Nägelis Hinweis, dass das fugierte Finale der Czernyschen Sonate potentielle Käufer abschrecken könnte, antwortete dieser:

„Es mag wohl nicht allein der frivole Geschmack der Mode Ursache seyn, wenn strenge Fugen etc. selten jetzt hervorgebracht werden, sondern weil es so schwer ist, in dieser Form noch etwas Neues zu erfinden. Nach S. Bach und Händel sind sehr wenig neue Fugen (beßere gar nicht) geschrieben worden. Auch Mozarts Fugen sind nicht neu nur weiß er sie mit dem ihm eigenen Schönheitssinn höhern aesthetischen Zwecken unterzuordnen. So auch Haydn, Cherubini, etc. – Beethoven, im Finale seiner größten Sonate (B dur, Op. 106) die allerdings eben so schwer zu übersehen als vorzutragen ist, hat die Idee eines Riesenbild's aufgestellt und ausgeführt und hiezu die Fugenform gewählt. Es giebt kein grösseres Clavierstück als dieses (so wie die ganze Sonate mit Göthe's Faust verglichen werden könnte). Wenn man nun den gewöhnlichen Maßstab der Fuge voransetzen wollte, was hätte[n] die Kritiker oft auszusetzen? – Und doch hätte ein so gigantisches Werk unmöglich in den Grenzen der ordentlichen Fuge ausgeführt werden können [...]“¹³⁵.

Wiederum ist es die Idee, die Fugentechnik an die neuen kompositorischen Gegebenheiten anpassen zu müssen, die den Komponisten beschäftigt. Anders als

¹³³ Mehr dazu im Kapitel 6.2 Von Kontrapunkt und Unisono S. 187.

¹³⁴ „Diese Composition scheint ein Anachronismus zu seyn. Sie sollte jener grauen Vorzeit angehören, in welcher die Tonverhältnisse noch vermittelt mathematischer Berechnung bestimmt wurden“ (Schindler (2008): Bd. 2 S. 115).

¹³⁵ CH-Zz Ms Car. XV 186.10.3.

Schindler war Czerny offenbar der Meinung, dass Beethoven dies gelungen sei; ganz eindeutig ist die Passage in dieser Hinsicht zwar nicht. Doch fragte Czerny bei Nägeli nach, ob er Beethoven angefragt habe, bei einer zweiten Unternehmung – einer Ehrenpforte der „Contrapunktisten“ – mitzuwirken. Nägeli zeigte sich von der Idee wenig angetan:

„Von Beethoven hatte ich auf 2 Briefe keine Antwort erhalten [...] Uebrigens muß ich Ihnen gestehen, daß ich mich scheuen würde ihn ohne alle künstlerische Bedingung oder Vorschrift ein Werk für die „Ehrenpforte“ zu bestellen. Er könnte deren Einsturz befördern, wenn er solch ein Werk liefern würde, wie N^o 1 des Musée [gemeint ist die Klaviersonate op. 101, die im Musée musical des Clavicinistes bei S. A. Steiner & Comp. erschien], oder wie das Op. 106. Was die von Ihnen behauptete Riesenhaftigkeit dieses Werks betrifft, so will ich sie zwar einräumen; jedoch finde ich gerade den letzten Satz am wenigsten groß; finde überhaupt Beethovens kleinere (kürzere) Werke; größer, als die großen (langen)“¹³⁶.

Diese Einschätzung, die auch aus dem Blickwinkel des Verlegers erfolgte, ist in doppelter Hinsicht typisch für die zeitgenössische Rezeption der Fugen Beethovens und seines Spätwerks im Allgemeinen: Nägeli ist einerseits nämlich bereit, die „Riesenhaftigkeit dieses Werks“ anzuerkennen, doch scheint es ihm andererseits gleichermassen fremd, unverständlich zu sein. Die Idee, einem Werk Kredit einzuräumen, das nicht auf den ersten Kontakt hin verständlich war, ist bezeichnend für die Rezeption Beethovenscher Spätwerke. In vielen Besprechungen wird deren Komplexität und schwere Verständlichkeit hervorgehoben; der Grundton bleibt aber von Respekt und Bewunderung gegenüber dem Komponisten geprägt.¹³⁷ Dies ist jedoch ein spezifischer Zug der Beethovenrezeption, nicht der Fugenrezeption an sich. Für den Stellenwert der Fugentechnik im Musikleben Wiens ist vielmehr Czernys vorheriger Brief erhellend, in welchem sie als eine ausser Mode gekommene Technik charakterisiert wird, in welcher es schwierig sei, noch Neues zu schaffen.

¹³⁶ Fragment, Datierung ca. Anfang Juli 1826. Aufbewahrungsort Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde, Wien.

¹³⁷ Vgl. Kunze (1987): S. 66 und S. 68.

2.2 BEETHOVENS KONTRAPUNKT-AUSBILDUNG

2.2.1 Die Quellen

Aus Beethovens Unterricht sind insgesamt 302 beschriftete Seiten erhalten, die heute grossteils im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien und in der Staatsbibliothek zu Berlin liegen. Zwei Drittel, nämlich 200 Seiten, dokumentieren den Unterricht bei Johann Georg Albrechtsberger, der Rest verteilt sich auf den Unterricht bei Joseph Haydn und Antonio Salieri.¹³⁸ In den frühen 1790er Jahren entstanden, hat Beethoven das Material zeitlebens und trotz zahlreicher Wohnungswechsel als offenbar wichtige Informationsquelle stets aufbewahrt. Nach seinem Tod fanden sich die Seiten unter seinen Besitztümern, und an der Nachlassversteigerung wurden sie von dem Verleger Tobias Haslinger für die beachtliche Summe von 74 Gulden – dem höchsten Preis, der eine Beethovenhandschrift an der Versteigerung erreichte – erstanden.¹³⁹ Haslinger erhoffte sich vor allem, darunter unveröffentlichte Werke zu finden, doch waren auch die einen Einblick in die Ausbildung des berühmten Komponisten versprechenden Unterrichtsmaterialien für die musikalische Öffentlichkeit von Interesse und konnten in der berechtigten Hoffnung auf guten Absatz gedruckt werden. Als Bearbeiter wählte Haslinger den mit Beethoven befreundeten Uraufführungsdirigenten des *Fidelio*¹⁴⁰, Ignaz Ritter von Seyfried. Bereits 1832 erschienen *Ludwig van Beethoven's Studien in Generalbass, Contrapunkt und in der Compositionslehre* bei Haslinger. Seyfried schreibt im Vorwort: „Diese Studien des unvergesslichen Tonmeister sind ein [...] viel zu unschätzbbares Vermächtniss, als dass man es hätte wagen dürfen, auch nur das allergeringste darinnen zu verändern. Ich habe mich demnach bemüht, alles genau, und also geordnet zu geben, wie ich es vorfand [...]“¹⁴¹. Als Anhang wurden eine biographische Skizze sowie einige Dokumente aus Beethovens Leben abgedruckt, die zunächst grössere Beachtung fanden als die Unterrichtsmaterialien selbst.¹⁴²

1863 und 1864 veröffentlichte Gustav Nottebohm, der Beethovens Unterrichtsmaterialien hatte einsehen können, in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* eine

¹³⁸ Vgl. Ronge (2011): S. 12ff.

¹³⁹ Vgl. Nottebohm (1872): S. 154f. und Ronge (2011): S. 3 Fn 2.

¹⁴⁰ Vgl. Holtmeier (2008): S. 678.

¹⁴¹ Seyfried (1853): S. VII.

¹⁴² Vgl. Ronge (2011): S. 6.

ausführliche Kritik¹⁴³ der Seyfriedschen Ausgabe, in der er ihr zahlreiche Mängel nachwies. Er deckte auf, dass Seyfried Materialien aus verschiedenen Unterrichtsphasen vermischt hatte, dass er teilweise eigene Ergänzungen hinzugefügt hatte und dass er nicht zwischen eigenhändigen Arbeiten und blossen Abschriften von Beispielen aus Theoretika unterschieden hatte.¹⁴⁴ Nottebohm resümierte mit den harten Urteilen: „Seyfried hat sich um eine genaue Wiedergabe seiner Vorlagen gar nicht bemüht“, „Seyfried aber ist mit masslosem Leichtsinne an die Arbeit gegangen“, „Sein Buch kann also, im Einzelnen betrachtet, keinen Anspruch auf Authentizität machen. Die ‚Studien‘ sind kein authentisches, auch kein untergeschobenes, sondern ein gefälschtes Werk“¹⁴⁵.

1873 legte Nottebohm dann seine eigene Edition der Unterrichtsmaterialien¹⁴⁶ vor, in welcher Seyfrieds Fehler vermieden sind. Allerdings verzichtete er meistens darauf, Beethovens Entwürfe der Übungen wiederzugeben und beschränkte sich mehrheitlich auf die Vorlagefassungen, also jene Reinschriften, die Beethoven seinen Lehrern abgegeben hatte.¹⁴⁷ Bis zu der von Julia Ronge vorgelegten und bald ihm Rahmen der neuen Gesamtausgabe erscheinenden Edition war diejenige Nottebohms die einzig erhältliche.

2.2.2 *Beethovens Ausbildung in Wien*

Kurz nach seinem sechzehnten Geburtstag, also Ende Dezember 1786, reiste Beethoven ein erstes Mal nach Wien, angeblich in der Absicht, Unterricht bei Wolfgang Amadé Mozart zu erhalten. Die in der Forschung seit längerem vertretene Meinung, der erste Wienaufenthalt habe lediglich zweieinhalb Wochen gedauert¹⁴⁸, konnte vor kurzem widerlegt werden. Es ist anzunehmen, dass sich Beethoven vielmehr, wie in den ersten Berichten überliefert¹⁴⁹, über den längeren Zeitraum von ungefähr 10 Wochen, also von Mitte Januar bis Ende März 1787, in Wien auf-

¹⁴³ Nottebohm (1863 und 1864). Später zusammengetragen in Nottebohm (1872): S. 154ff. Vgl. Ronge (2011): S. 21.

¹⁴⁴ Vgl. Holtmeier (2008): S. 678.

¹⁴⁵ Nottebohm (1872): S. 203.

¹⁴⁶ Nottebohm (1971).

¹⁴⁷ Vgl. Ronge (2011): S. 22.

¹⁴⁸ Siehe z. B. Kerman/Tyson (2001): S. 74, Kropfinger (1994-2008): Sp. 743, Solomon (1977): S. 29, Cooper (1992b): S. 13.

¹⁴⁹ Z. B. Schindler (1840): S. 24, Lenz (1854): S. 98, von Breuning (1970): S. 30.

gehalten hat¹⁵⁰. Für ein Zusammentreffen mit Mozart, über das in der Forschungsliteratur viel spekuliert wurde und das aufgrund fehlender archivalischer Quellen umstritten ist, kommt demnach ein Zeitraum von sechs Wochen in Frage, da Mozart noch in Prag weilte und erst Mitte Februar nach Wien zurückgekehrt war¹⁵¹. Mit grösster Wahrscheinlichkeit hat Beethoven Mozart mindestens im Konzert gehört¹⁵², ob es auch zu einer persönlichen Begegnung oder sogar zu Lektionen kam, ist nach wie vor nicht mit Sicherheit zu beantworten.

Grund für Beethovens Abreise aus Wien war anscheinend nicht, wie bisher angenommen, die Nachricht von der schweren Erkrankung seiner Mutter, da er für die Rückreise nicht den direkten Weg wählte und im Gegenteil vermutlich zweimal zwischen München und Regensburg pendelte¹⁵³. Diese Einsichten werfen ein neues Licht auf die Hintergründe der ersten Wien-Reise Beethovens. War man bislang davon ausgegangen, dass diese Reise bereits den Zweck einer weiteren, fundierten Ausbildung gehabt haben könnte, dann aber durch die schwere Erkrankung der Mutter vorzeitig hatte beendet werden müssen, so scheinen nun beide Annahmen hinfällig. Geschah die Abreise ohne äusseren Anlass – allenfalls höchstens wegen sich ankündigender finanzieller Engpässe¹⁵⁴ – und wurde die Rückreise ohne Eile angetreten, so kann daraus geschlossen werden, dass der Wien-Aufenthalt von vornherein nicht über den längeren Zeitraum eines Ausbildungskurses berechnet war und mithin das Schliessen erster Kontakte in Wien im Vordergrund gestanden haben dürfte. Anton Schindler berichtet später, dass sich Beethoven vor allem die Treffen mit dem Kaiser Joseph II. und mit Mozart eingeprägt hätten.¹⁵⁵ So unsicher diese Angaben sind, so verfügte Beethoven doch über hervorragende Kontaktmöglichkeiten zu den höchsten Wiener Kreisen und zum Kaiser selbst: Sein Bonner Dienstherr Kurfürst Maximilian Franz war der jüngste Bruder Kaiser Joseph II.¹⁵⁶ Und eben genau dies könnte der Auslöser dieser ersten Reise gewesen sein. Ob Beethoven tatsächlich einige Stunden von Mozart erhielt¹⁵⁷, ist eigentlich nur für die anekdotenfreudige Biographistik von einigem Belang, für Beethovens musi-

150 Siehe Haberl (2006): S. 248ff. und passim.

151 Vgl. Haberl (2006): S. 254.

152 Vgl. Lockwood (2003): S. 46f.

153 Vgl. Haberl (2006): S. 250, S. 254f.

154 Auf der Rückreise musste Beethoven in Augsburg Geld borgen. Siehe Thayer/Deiters/Riemann (1917-1923): Bd. 1 S. 212.

155 Vgl. Thayer/Deiters/Riemann (1917-1923): Bd. 1 S. 213.

156 Vgl. Haberl (2006): S. 218.

157 So behauptet von Ferdinand Ries (Wegeler/Ries (1906): S. 103, übernommen bei Thayer/Deiters/Riemann (1917-1923): Bd. 1 S. 212).

kalische Ausbildung waren die Unterrichtseinheiten, so sie denn überhaupt statt hatten, peripher. Viel zu kurz war die Zeit des Aufenthaltes für einen fundierten Unterricht, und es ist wohl auch kein Zufall, dass keine Zeugnisse einen solchen dokumentieren. Viel eher scheint eine erste Kontaktnahme mit dem Musikleben Wiens und einiger seiner zentralen Figuren Absicht des Aufenthaltes gewesen zu sein.

2.2.2.1 Der Unterricht bei Joseph Haydn

Anfang November 1792 unternahm Beethoven seine nächste Reise nach Wien und diesmal definitiv in der Absicht einer dort zu erhaltenden systematischen Kompositionsausbildung. Von Kurfürst Maximilian Franz wurde er dazu mit einem Stipendium ausgestattet. Mozart war in der Zwischenzeit verstorben; dafür hatte Beethoven Joseph Haydn kennengelernt, als dieser auf seiner London-Reise in Bonn Halt machte. Ob ein Treffen bereits auf der Hinreise 1790 zustande kam, ist ungewiss. Wahrscheinlicher ist es für die Rückreise im Juli 1792.¹⁵⁸ Gemäss einem Inserat von Johann Gottlob Neefe in der *Berlinischen musikalischen Zeitung* war Haydn sogar bereit, Beethoven auf seine nächste London-Reise mitzunehmen¹⁵⁹. Für Beethovens Aufbruch nach Wien stand jedenfalls der Plan fest, Unterricht bei Joseph Haydn aufzunehmen, und tatsächlich begann dieser bald nach seiner Ankunft.¹⁶⁰ In Beethovens Stammbuch machte sein Förderer Ferdinand Graf Waldstein zur Abreise die berühmt gewordene Eintragung:

„Lieber Beethoven! Sie reisen itzt nach Wien zur Erfüllung ihrer so lange bestrittenen Wünsche. Mozart's Genius trauert noch und beweinet den Tod seines Zöglings. Bey dem unerschöpflichem [sic] Hayden fand er Zuflucht, aber keine Beschäftigung; durch ihn wünscht er noch einmal mit jemanden vereinigt zu werden. Durch ununterbrochenen Fleiss erhalten Sie: Mozart's Geist aus Haydens Händen. Bonn d[en] 29.ten Oct. [1]792. Ihr warer Freund Waldstein“¹⁶¹.

Über den Unterricht Haydns und die Beziehung zwischen ihm und Beethoven kursieren zahlreiche Anekdoten. Bekannt ist jene, nach welcher Haydn gewünscht

¹⁵⁸ Vgl. Ronge (2011): S. 31.

¹⁵⁹ Siehe Neefe (1793): S. 153. Vgl. Ronge (2011): S. 32.

¹⁶⁰ Vgl. Irmen (1998): S. 125.

¹⁶¹ Gerstinger (1927): S. 12.

habe, dass Beethoven auf dem Titelblatt seiner Trios op. 1 den Vermerk „Schüler von Haydn“ anbringe, was dieser aber unterlassen habe, da er behauptete, von Haydn nichts gelernt zu haben¹⁶². Auch aus den meisten anderen geht hervor, dass Beethovens Beziehung zu Haydn von Anfang an belastet gewesen sei, da der eine die Berühmtheit des Lehrers als Bürde empfunden habe und der andere unfähig gewesen sei, das Talent seines Schülers angemessen zu würdigen. Vor allem Maynard Solomon wagte sich weit auf das Feld psychologisierender Deutungen hinaus.¹⁶³ Wie Alfred Mann zu Recht festhielt, wurde die Bewertung dieser Schüler-Lehrer-Beziehung allerdings aus romantischer Perspektive gefärbt: in das Beethoven-Bild, das sich schon zu seinen Lebzeiten zu entwickeln begann, passte die Vorstellung eines rebellischen, aufmüpfigen, unabhängigen Genies besser als jene des geflissentlichen, aufmerksamen und dankbaren Schülers.¹⁶⁴ Dieser Einwand bekommt durch die Tatsache besonderes Gewicht, dass die meisten der überlieferten Anekdoten nicht nur mehrere Jahrzehnte nach ihrem angeblichen Geschehen überliefert wurden, sondern auch erst nach Beethovens Tod. Die Stilisierung Beethovens zum grössten aller Komponisten hatte da längst eingesetzt.¹⁶⁵ Nach gründlicher Prüfung der Quellen kam James Webster zum Schluss, dass nur für die Zeit von ungefähr 1800 bis 1804 Spannungen zwischen Haydn und Beethoven bestanden, es aber keine ausreichenden Gründe für die Annahme gebe, dass Beethoven mit Haydns Unterricht unzufrieden gewesen sei oder darüber hinaus mit ihm auf schlechtem Fuss gestanden habe.¹⁶⁶ Ausserdem ist auch die von Johann Baptist Schenk in seiner *Autobiographischen Skizze* berichtete Begebenheit, dass er Beethoven hinter Haydns Rücken seine Kontrapunkt-Aufgaben korrigiert habe, da sich Haydn zu wenig darum gekümmert habe¹⁶⁷, mit grosser Wahrscheinlichkeit reine Erfindung. Zu unwahrscheinlich ist es, dass von diesem heimlichen Unterricht keine einzige Seite erhalten blieb, während Beethoven alle Materialien von Haydn und Albrechtsberger sorgfältig bewahrte.¹⁶⁸ Zu ungereimt auch die Behauptung, dass Schenk Beethovens Übungen für Haydn vorkorrigiert habe, finden sich doch auf den erhaltenen Seiten zahlreiche Fehler. Ein Unterricht bei Schenk

162 Wegeler/Ries (1906): S. 103.

163 Siehe Solomon (1977): S. 68ff.

164 Siehe Mann (1992): S. 68.

165 Vgl. Webster (1984): S. 9.

166 Siehe Webster (1984): S. 28f.

167 Schenk (1924): S. 81f.

168 Vgl. Ronge (2011): S. 34.

hat also aller Wahrscheinlichkeit nach nie stattgefunden und wurde von diesem erfunden.¹⁶⁹

In der Forschungsliteratur wurde, beeinflusst von diesen Anekdoten und dann vor allem ausgehend von Nottebohm's kritischer Beurteilung, Haydn's Unterricht bislang negativ bewertet. Anhand der überlieferten Quellen sei ersichtlich, dass er nur eine geringe Zahl der von Beethoven angefertigten Übungen korrigiert, habe und selbst darin habe er längst nicht alle Fehler bemerkt.¹⁷⁰ Teilweise habe Haydn sogar in seinen Verbesserungen selber Fehler gemacht.¹⁷¹ Der daraus gezogene Schluss, Haydn habe Beethovens Übungen nur flüchtig durchgesehen¹⁷², ist aber durchaus vorschnell. Die besonders im Vergleich mit den Materialien aus Albrechtsbergers Unterricht auffällig geringe Zahl der Korrekturen Haydn's könnte einfach aus einer anderen Art der Unterrichtsführung resultiert haben. Auch die Tatsache, dass die überlieferten Übungen nicht ausreichen, um den ganzen Unterrichtszeitraum von etwas mehr als einem Jahr abzudecken¹⁷³, spricht für die These, dass Haydn's Unterricht in wesentlich stärkerem Masse als jener Albrechtsbergers mündlich basiert war¹⁷⁴. Fehler wurden vielleicht im Unterricht besprochen und brauchten deshalb nicht unbedingt im Manuskript markiert zu werden. Das würde erklären, warum nur ein geringer Teil der Übungen solche Eintragungen enthält. Und die für den Unterrichtszeitraum zu geringe Anzahl kontrapunktischer Übungen erklärt sich wohl ganz einfach daraus, dass in der restlichen Zeit freie Komposition unterrichtet wurde und Kompositionen Beethovens überarbeitet wurden¹⁷⁵. Nur so lässt sich Haydn's Brief vom November 1793¹⁷⁶, ein Arbeitsbericht über die Fortschritte seines Schülers, an den Kurfürsten in Bonn erklären, welchem einige Kompositionen Beethovens beilagen. Im Antwortschreiben, von dem ein Entwurf erhalten ist¹⁷⁷, wies der Kurfürst Haydn darauf hin, dass Beethoven die mitgeschickten Werke mit einer Ausnahme alle in Bonn komponiert habe, diese mithin nicht als Beleg seines Fortschrittes dienen könnten und er überhaupt befürchte,

169 Vgl. Webster (1984): S. 12.

170 Nottebohm (1971): S. 41ff.

171 Vgl. Cockshoot (1959): S. 16. Etwas, das übrigens auch Albrechtsberger gelegentlich passierte. Bei nachträglichem Bemerken hat er dann seine eigenen Korrekturen korrigiert.

172 Siehe Nottebohm (1971): S. 42f.

173 Vgl. schon Nottebohm (1971): S. 43.

174 Vgl. Ronge (2011): S. 39f.

175 Vgl. Walter (1971): 80f. und Webster (1984): S. 17.

176 Beethoven (1996-1998): Bd. 1 Nr. 13 S. 19ff.

177 Beethoven (1996-1998): Bd. 1 Nr. 14 S. 22f.

dass Beethoven wie bei seiner ersten Wien-Reise nur Schulden mache und nichts lerne. Was könnte Beethoven und Haydn dazu veranlasst haben, als Zeugnisse des Unterrichts alte Werke, die dem Kurfürsten bereits bekannt waren, nach Bonn zu schicken? Die einzige sinnvolle Erklärung ist, dass Beethoven sie im Unterricht mit Haydn überarbeitet hat und gerade dies als repräsentatives Zeugnis seines Studiums in Wien auffasste.¹⁷⁸ Dem Kurfürsten sind die Änderungen allerdings offensichtlich entgangen.

2.2.2.2 *Der Unterricht bei Johann Georg Albrechtsberger*

Beethovens Unterricht bei Joseph Haydn dauerte bis im Januar 1794, zu welchem Zeitpunkt Haydn zu seiner zweiten England-Reise aufbrach¹⁷⁹, und erstreckte sich damit also über eine Dauer von etwa 13 Monaten. Obwohl Beethoven mittlerweile – gerade durch die Vermittlung Haydns sowie Fürst Lichnowskys¹⁸⁰ – Eingang in die Adelssalons Wiens gefunden und seinen Unterricht bei Haydn wo nicht abgeschlossen so doch beendet hatte, führte er seine Studien bei Johann Georg Albrechtsberger weiter. Haydn pflegte gute Beziehungen zu Albrechtsberger und hat ihm Beethoven, wie später auch weitere Schüler, vermittelt¹⁸¹. Hatte Haydn neben den Übungen im Kontrapunkt auch freie Komposition unterrichtet, so fokussierte Albrechtsberger auf einen systematischen kontrapunktischen Lehrgang. Dass Beethoven geneigt war, sich einem solchen zu unterziehen, zeigt, dass er die diesbezügliche Unterrichtung durch Haydn als nicht abgeschlossen betrachtete. Daneben scheint die Wahl der Lehrer auch auf soziologischem Kalkül beruht zu haben. Kaum zufällig dürften die erste Wien-Reise und der zweite Studienaufenthalt mit Mozart und Haydn den anerkanntesten Komponisten gegolten haben, die zudem über Zugang zu den Wiener Adelssalons verfügten. Bei dem Wechsel zu Albrechtsberger stellte sich die Situation anders dar. Beethoven hatte bereits eigene Kontakte in Wien geknüpft, und der Unterricht bei Albrechtsberger bot eine solide kontrapunktische Schulung. Diese weitere Referenz konnte gerade im Umfeld des Wiener Hofes – die Vorliebe des Kaisers für den strengen Stil war bekannt – Türen öffnen und bürgte für die souveräne Beherrschung der handwerklichen Kompo-

¹⁷⁸ Vgl. Walter (1971): S. 80f., Webster (1984): S. 17 und Ronge (2011): S. 50ff.

¹⁷⁹ Vgl. Raab (2008a): S. 316.

¹⁸⁰ Vgl. Solomon (1977): S. 69. Zur Bedeutung der Adelspatronage in Beethovens frühen Wiener Jahren siehe die sehr lesenswerte Studie von Tia DeNora (DeNora (1995)).

¹⁸¹ Vgl. Schröder (1987): Bd. 1 S. 45 und Ronge (2011): S. 68.

nente. Nicht umsonst galt Albrechtsberger weitherum als Autorität auf dem Gebiet des Kontrapunkts. Beethoven selbst scheint dessen Unterricht hoch geschätzt zu haben. Ferdinand Ries berichtet, Beethoven habe ihn 1802 nicht selber in Generalbass und Kontrapunkt unterrichten wollen. „He said it required a particular gift to explain them with clearness and precision, – and besides that Albrechtsberger was the acknowledged master of all composers.“¹⁸² Noch 1817, also bereits in der Zeit der Arbeit an der „*Hammerklaviersonate*“ op. 106, mochte er dem englischen Besucher Cipriani Potter keinen Lehrer empfehlen: „Ich habe meinen Albrechtsberger verloren und habe kein Vertrauen zu irgend einem anderen“.¹⁸³ Dass über Haydn als Lehrer keine ähnlichen Aussagen überliefert sind, kann reiner Zufall sein, es könnte aber vielleicht auch etwas über Beethovens Einschätzung dieser Personen aussagen. Demnach hätte Beethoven Haydn als Komponisten –, diesbezügliche Aussagen sind denn auch zu finden – Albrechtsberger dagegen vorwiegend als Ausbilder wahrgenommen, mit durchaus weitreichenden Folgen für die künstlerische Rezeption. Die unterschiedlichen Rezeptionsmodi lassen sich in Beethovens Fugentechnik vielleicht daran zeigen, dass diese sich in vielem von Albrechtsbergerschen Prämissen geprägt erweist, als künstlerische Inspirationsquellen aber die Werke anderer Komponisten, wie eben Joseph Haydn, dienten.¹⁸⁴

Der Unterricht bei Albrechtsberger dauerte wahrscheinlich etwas mehr als ein Jahr, bis ungefähr März 1795.¹⁸⁵ Wenn später, wahrscheinlich um 1801¹⁸⁶, zur Abrundung der Studien Antonio Salieri zum Lehrer auf dem Gebiet der Vokalkomposition gewählt wurde, so passt dies in dieselbe Strategie der Ausbildung bei den Anerkanntesten ihres Faches. Beethoven hatte damit eine alle Bereiche abdeckende Ausbildung bei hoch angesehenen Lehrern absolviert und dabei ebenso wie überhaupt bei den ersten Schritten an die musikalische Öffentlichkeit Wiens – zunächst als Pianist, danach erst mit ersten Publikationen auch als Komponist¹⁸⁷ – strategisches Kalkül bewiesen. Er hatte dadurch Einlass in die Wiener Adelssalons erhalten und durch die Ausbildung bei Albrechtsberger und bei Salieri zudem beste Referenzen für den Wiener Hof sowie das Theater. Dass Beethoven um 1801 überhaupt noch dort war, lag an seiner schnellen Etablierung in Wien ebenso wie an

182 Ries (1824): S. 34.

183 Thayer/Deiters/Riemann (1917-1923): Bd. 4 S. 56.

184 Weitere Ausführungen dazu finden sich im Kapitel 4 Künstlerische Rezeption S. 87ff.

185 Vgl. Nottetbohm (1971): S. 203, Johnson (op 1980): S. 447ff. und Ronge (2011): S. 65.

186 Siehe dazu Ronge (2011): S. 141f.

187 Vgl. z. B. Hanson (1988): S. 183.

den politischen Ereignissen in Bonn. Eigentlich hätte er nach dem Abschluss seiner Studien nach Bonn zurückkehren sollen, und tatsächlich hatte Kurfürst Maximilian Franz in dem oben erwähnten Entwurf des Schreibens an Haydn¹⁸⁸ angedeutet, dass es aufgrund der nicht erkennbaren Fortschritte in der Ausbildung vielleicht besser sei, Beethoven sofort zurückzurufen. Im Oktober 1794 wurde Bonn aber im Zuge des Ersten Koalitionskrieges von französischen Truppen besetzt und der kurfürstliche Hof in der Folge aufgelöst.¹⁸⁹ Beethoven blieb bis spätestens 1803 formal zwar weiterhin Angestellter des Kurfürsten, eine Rückkehr nach Bonn war unter diesen Umständen aber keine reelle Option.¹⁹⁰

2.2.3 *Der Aufbau des Unterrichts*

Joseph Haydn ging für den Unterricht im strengen Satz nach einem eigens von ihm angefertigten Auszug aus Johann Joseph Fux' *Gradus ad parnassum* vor¹⁹¹. Obwohl die einzige Quelle, welche Beethovens Unterricht bei Haydn dokumentiert, nur Kontrapunktübungen enthält¹⁹², war dieser Teil keineswegs ausschliesslicher, ja wahrscheinlich nicht einmal hauptsächlicher Bestandteil des Unterrichts. Wie Julia Ronge bemerkte, schuf Beethoven 1793 – also während des Unterrichts bei Haydn – nur wenige neue Werke. Vermutlich gehörte es zu Haydns Methodik, bereits bestehende Kompositionen seiner Schüler mit diesen durchzusprechen und sie dann überarbeiten zu lassen. Vielleicht wurden zusätzlich Werke anderer Komponisten besprochen.¹⁹³

Die cantus firmi, die Haydn vorgab, stehen in den authentischen Kirchentonarten inklusive Äolisch und Ionisch.¹⁹⁴ Beethoven selbst lehrte später seinen einzigen Kompositionsschüler, den Erzherzog Rudolph von Österreich, Kontrapunkt ebenfalls auf Basis der Modi¹⁹⁵ und offenbar allgemein an Haydns Methodik orientiert¹⁹⁶.

188 Beethoven (1996-1998): Bd. 1 Nr. 14 S. 22f.

189 Vgl. Ronge (2011): S. 33.

190 Siehe dazu ausführlich Ronge (2011): S. 58ff.

191 Siehe Mann (1973) und Mackeown (1997): S. 59f.

192 Vgl. Ronge (2011): S. 40.

193 Vgl. Ronge (2011): S. 54.

194 Siehe Ronge (2011): S. 41ff.

195 Vgl. Federhofer/Mann: XV.

196 Vgl. Cooper (1992a): S. 95.

Allerdings zeigt sich das dur-moll-tonale Denken in den Übungen mitunter deutlich. In sämtlichen Übungen im lydischen Modus, die aus Haydns Unterricht überliefert sind, wird das definierende Merkmal, die übermässige lydische Quarte, konsequent tiefalteriert und der Modus dadurch „verdurt“.¹⁹⁷ Daniel Gottlob Türk erwähnte diese zeitgenössische Praxis, welche aus dem lydischen Modus den ionischen macht, mit Bedauern.¹⁹⁸ Im „Heiligen Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit“ (3. Satz des Streichquartetts op. 132) verwendete Beethoven explizit die „lydische Tonart“, und anders als bei Haydn gelernt verzichtete er dort konsequent auf die Alterierung des h zu b. Gut möglich, dass er bei Recherchen auf den Türkschen Passus stiess oder dass er sich in Zarlino's *Istitutioni harmoniche*¹⁹⁹ kundig machte, für die er sich in Zusammenhang mit der Arbeit an der *Missa solemnis* interessierte.²⁰⁰ Durch die Vermeidung des b steht Beethoven für die Kadenz nach F die Subdominante nicht zur Verfügung (der Akkord auf h ist ein verminderter), weshalb er das h oftmals mied oder es als Leitton in Bezug auf C-Dur verwendete. Der Effekt ist ein eigentümliches Schweben zwischen F-Dur und C-Dur.²⁰¹

Alle von Haydn vorgegebenen cantus firmi wurden von Beethoven in den fünf Gattungen des Fuxschen Kontrapunkts ausgesetzt. Dabei wurden diese Gattungen, dem Aufbau der *Gradus ad Parnassum* folgend, zunächst zwei-, dann drei- und schliesslich vierstimmig durchlaufen.²⁰² Obwohl nicht zu allen Bereichen Übungen vorliegen – es fehlen z. B. alle zwei- und dreistimmigen Übungen der fünften Gattung – ist eher davon auszugehen, dass der Kursus einmal vollständig durchlaufen wurde und die betreffenden Seiten verloren gingen, als dass an einigen Stellen ganze Übungsblöcke übersprungen wurden.²⁰³ Wenn für Beethoven im Januar 1794 nach einem guten Jahr der Unterricht bei Haydn endete, so hatte er zu diesem Zeitpunkt neben dem wahrscheinlich gewichtigeren Teil der Unterrichtung in freier Komposition auch einmal mehr oder weniger vollständig die Fuxschen Gattungen des Kontrapunktes durchlaufen. Nicht behandelt wurden hingegen die in den *Gradus ad Parnassum* darauf folgenden Ausführungen zur Fuge und zum doppelten Kontrapunkt.

197 Vgl. Ronge (2011): S. 43.

198 Siehe Türk (1966): S. 70 und S. 74, vgl. Schmid (1994a): S. 336.

199 Zarlino (1966).

200 Vgl. Kirkendale (1966): S. 288.

201 Vgl. Kirkendale (1966): S. 289, Indorf (2004): S. 396.

202 Siehe Ronge (2011): S. 37f.

203 Fux (1974).

Dennoch nahm Beethoven erneut Unterricht in Kontrapunkt, nun sogar auf eigene Kosten, da der Bonner Hof im März 1794 die Zahlungen an ihn einstellte.²⁰⁴ Die weitere Vervollkommnung der handwerklichen Grundlagen muss Beethoven auch abseits äusserer Erklärungsfaktoren – eine wahrscheinliche persönliche Empfehlung von Haydn sowie die verbesserten Aussichten auf eine Anstellung am Hof durch die Referenz des wohl bekanntesten Kontrapunktlehrers der Zeit²⁰⁵ – ein persönliches Anliegen gewesen sein. Kaum hätte er sonst einen zweiten, diesmal spezifisch auf Kontrapunkt ausgerichteten Lehrgang auf sich genommen. Zudem begann Albrechtsberger, dessen Unterricht der Systematik seiner *Gründlichen Anweisung zur Composition*²⁰⁶ folgte, wieder ganz von vorne, obwohl Beethoven ihm seine Materialien des Unterrichts bei Haydn vorgelegt haben muss.²⁰⁷ Da sich Albrechtsbergers *Gründliche Anweisung* ebenfalls auf die *Gradus ad Parnassum* abstützte²⁰⁸, hatte Beethoven also erneut zweistimmige Übungen im einfachen Kontrapunkt erster Gattung usw. anzufertigen. Weil aus diesem ersten Unterrichtsabschnitt nur wenige Blätter überliefert sind, ist anzunehmen, dass Albrechtsberger aus Gründen der Systematik den Unterricht zwar von vorne beginnen liess, dabei aber zügig voranschritt.²⁰⁹ Beethoven hat auch diese basalen Übungen erneut bearbeitet – möglicherweise ein Zeichen dafür, dass ihm das Lösen kontrapunktischer Übungen durchaus Spass machte und nicht, wie gerne vermutet wird, ein ständiger Kampf mit dem ungeliebten strengen Regelsystem war. Tatsächlich zeigen die Quellen gerade hier einen fleissigen und interessierten Schüler, der für gewisse Aufgaben Alternativlösungen erarbeitete und bei bestimmten Schwierigkeiten die Übung mit ergänzenden Regeln glossierte.²¹⁰ Die geläufige Stilisierung des Kontrapunktes im Spätwerk zum heroischen Willensakt der Beherrschung und Überwindung des ungeliebten technischen Regelwerks, seine Auffassung als letzter Versuch der Überwindung einer noch nicht gemeisterten Schwierigkeit, wäre vor diesem Hintergrund zu überdenken.

Bei Albrechtsberger behandelte Beethoven nicht nur die Regeln des strengen Satzes, welche er ja schon mit Haydn erarbeitet hatte. Der Unterricht schritt weiter

204 Vgl. Ronge (2011): S. 56.

205 Vgl. Ronge (2011): S. 56.

206 Albrechtsberger (1790).

207 In dem Material finden sich Anmerkungen von Albrechtsbergers Hand (vgl. Ronge (2011): S. 72f.).

208 Vgl. Albrechtsberger (2008): S. 12* und Mackeown (1997): S. 60.

209 Vgl. Ronge (2011): S. 73.

210 Vgl. Ronge (2011): S. 76f.

zur Fugenlehre, die bei Haydn wahrscheinlich nicht mehr systematisch behandelt wurde. Zwar wurde als Arbeitsbericht an den Kurfürsten auch eine Fuge mitgeschickt, doch hat Beethoven schon in seiner Bonner Zeit die zweistimmige Fuge für Orgel WoO 31 geschrieben und war dort offenbar schon in der Fugenlehre unterrichtet worden.²¹¹ Auch für diesen Teil der *Gründlichen Anweisung* bildeten die *Gradus ad Parnassum* die Grundlage, doch geht Albrechtsberger dabei über die Vorlage hinaus und gesteht der Fugenlehre mehr Raum zu.²¹² Zunächst wurden die zwei-, dann die drei- und schliesslich die vierstimmige Fuge behandelt. Darauf folgten der doppelte Kontrapunkt, die Doppelfuge, dreifacher Kontrapunkt und die Tripelfuge. Zum Schluss wurde der Kanon behandelt.²¹³ Nottebohm konstatierte anhand des Materials, dass Beethoven ab der einfachen Fuge angefangen habe, flüchtiger zu arbeiten als zuvor. Der Kontrapunkt in den drei- und vierstimmigen Fugen sei schlechter und fehlerhafter als jener der kontrapunktischen Übungen.²¹⁴ Julia Ronge dagegen spricht von einer „sorgfältige[n] Arbeitsweise“, da Beethoven ab den dreistimmigen Fugen vollständige Entwürfe für jede Übung erarbeitete, ehe er die Abgabefassung niederschrieb. Bei den zweistimmigen Fugen wurden mindestens die schwierigen Passagen – vorwiegend die Engführungen – mehrfach vorskizziert.²¹⁵ An dem Material zeigen sich ganz spezifische Schwierigkeiten, welche Beethoven immer wieder Mühe bereiteten, die aber nicht auf unsorgfältiges Arbeiten zurückgeführt werden können. Offenbar hatte Beethoven Probleme damit, geeignete Kontrasubjekte zu erfinden. Ebenso tat er sich schwer mit Kadenzen und mit der Einrichtung von Engführungen.²¹⁶ Für die einfache Fuge hat Beethoven noch verhältnismässig viele Übungen angefertigt, erst ab dem doppelten Kontrapunkt nimmt deren Zahl ab. Ob Albrechtsberger, oder Beethoven, darauf allgemein weniger Gewicht legten, oder ob der Lehrer jeweils dann zu der nächsten Einheit weiter schritt, wenn er glaubte, dass kein weiterer Fortschritt mehr zu erwarten sei²¹⁷, muss offen bleiben. Jedenfalls wurden die Einheiten von der zwei- bis zur vierstimmigen Fuge sehr gründlich bearbeitet und erst die „exotischeren“ Bereiche des mehrfachen Kontrapunkts und der Doppel- und Tripelfu-

211 Vgl. Ronge (2011): S. 80.

212 Vgl. Albrechtsberger (2008): S. 13*.

213 Vgl. Ronge (2011): S. 78f.

214 Siehe Nottebohm (1971): S. 196.

215 Siehe Ronge (2011): S. 81f. und S. 86ff.

216 Vgl. Ronge (2011): S. 90.

217 Vgl. Ronge (2011): S. 132.

gen kürzer abgehandelt. So schlecht wie häufig behauptet kann es um Beethovens kontrapunktische Fähigkeiten nicht gestanden haben, hatte er doch insgesamt immerhin über zwei Jahre Einzelunterricht darin genommen, eines davon bei dem anerkanntesten Lehrer der Zeit, und dabei hunderte Seiten mit Übungen angefertigt. Und für eine Unwilligkeit des Schülers gibt es nicht die geringsten Anzeichen. Im Gegenteil ist davon auszugehen, dass Beethoven seine Studien mit Fleiss und grossem Interesse betrieb²¹⁸. Beethovens kontrapunktische Ausbildung war wahrscheinlich die gründlichste, die man sich im Wien der Zeit erwerben konnte, und kann somit als grundsolide gelten. Es gibt keinerlei Evidenzen für die Annahmen, Beethovens Beherrschung des Kontrapunkts sei defizitär, seine Beziehung zu strengem Regelwerk eine Hassliebe gewesen.

²¹⁸ Vgl. Ronge (2011): S. 171.

KRISE ODER BESINNUNG? DAS SPÄTWERK IM KONTEXT

Von Beethovens Ausbildung in den ersten Jahren in Wien folgt nun ein Sprung zu seiner Lebenssituation Mitte der 1810er-Jahre – zu der Zeit also, welche gemeinhin als Übergang zum Spätwerk festgelegt wird. Die zeitliche Annäherung an die Spätwerkfugen geht zunächst mit einer inhaltlichen Abwendung vom Kontrapunkt einher: Beethovens Biographie könnte vielleicht einige Aufschlüsse über seine Hinwendung zu der Fugentechnik bieten und diesen gilt es nachzugehen, bevor die Werke selber in den Vordergrund rücken.

3.1 VERRINGERTE PRODUKTIVITÄT

Ein Blick in Beethovens Werkkatalog lässt einen deutlichen Rückgang der Produktivität in den 1810er Jahren erkennen. Verschiedentlich wurde darauf hingewiesen, dass etwa zwischen 1810 und 1817 keine der wichtigsten Werke Beethovens entstanden sind.²¹⁹ Zwischen 1811 und 1815 gab er ausser Liedern und den Volksliedbearbeitungen für George Thomson nichts in Druck.²²⁰ 1809 entstand das letzte Solokonzert, 1811 das letzte Klaviertrio, zwischen 1812 und 1824 komponierte er keine Sinfonie. Nach 1815 schrieb Beethoven keine Duosonaten mehr.²²¹ Diese Tatsachen sind nicht nur hinsichtlich einer angeblich verminderten schöpferischen Potenz von Belang, sondern werden später auch im Zusammenhang mit der Wahl der bedienten Gattungen von Interesse sein. Barry Cooper bestimmt die Jahre von 1812 bis 1816 als Zeitraum geringer Produktion,²²² Schönewolf, Schnebel und Hermand setzen sie hingegen erst nach 1815 an.²²³ So einhellig der Befund ist, dass Beethoven weniger komponiert habe, so unterschiedlich fällt die zeitliche Fixierung aus. Das liegt vor allem daran, dass die Veranschlagung einer bald schon

²¹⁹ Siehe z. B. Sullivan (1927): S. 201.

²²⁰ Vgl. Beethoven (1996–1998): Bd. 3 Nr. 789 S. 119 Fn. 2.

²²¹ Vgl. Solomon (1977): S. 227.

²²² Siehe Cooper (1990): S. 46.

²²³ Siehe Schönewolf (1953): Bd. 2 S. 113, Schnebel (2003): S. 168 und Hermand (2003): S. 133.

zum Topos der Schaffenskrise gewendeten verlangsamten Produktivität nicht allein auf einer quantitativen Einschätzung beruht – verstummt ist Beethoven bis zu seinem Tode nie, und insofern gibt es keine längeren gänzlich unschöpferischen Phasen. Vielmehr wird stets auch die Qualität der zur Frage stehenden Werke in die Argumentation miteinbezogen, freilich mit unterschiedlichen Ergebnissen. Dabei belegen bereits zeitgenössische Dokumente, dass der offenbar veränderte Arbeitsrhythmus durchaus wahrgenommen wurde. Schindler berichtet in seiner Beethoven-Biographie, in Wien sei bald die Meinung umgegangen: „Beethoven hat sich ganz ausgeschrieben, er vermag nichts mehr“²²⁴. Und in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* vom August 1821 findet sich unter den *Miscellen* gar der Hinweis: „Beethoven beschäftigt sich, wie einst Vater Haydn, mit Notiren schottischer Lieder; für grössere Arbeiten scheint er gänzlich abgestumpft zu seyn“²²⁵. Der Hinweis auf Haydn ist deshalb bezeichnend, weil dieser sich in seinen letzten Lebensjahren vom Komponieren gänzlich zurückgezogen hatte.

Doch anders als bei Haydn entstanden weiterhin in einigermaßen regelmässiger Folge Kompositionen. Zieht man nur die grösseren Werke in Betracht, so ergibt sich für die Jahre 1812 bis 1819 folgendes Bild: 1812 vollendete Beethoven die 7. und die 8. Sinfonie; 1813 die Violinsonate op. 96 und *Wellingtons Sieg* op. 91; 1814 wurde *Fidelio* erneut überarbeitet, daneben wurden die Klaviersonate op. 90, die Kantate *Der glorreiche Augenblick* op. 136 und die Polonaise C-Dur op. 89 vollendet; 1815 entstanden die Ouvertüre *Zur Namensfeier* op. 115, die Violoncellosonten op. 102 und *Meeresstille und Glückliche Fahrt* op. 112; 1816 folgten der Liederzyklus *An die ferne Geliebte* op. 98 und die Klaviersonate op. 101; 1817 und 1818 entstanden keine grösseren Werke, Opuszahlen erhielten später nur die Variationen für Flöte und Klavier opp. 105 und 107 sowie die posthum gedruckte Streichquintettfuge op. 137; 1819 wurde die Sonate op. 106 („*Hammerklaviersonate*“) fertiggestellt.

Im Vergleich mit früheren Jahren, und gerade auch im Anschluss an die besonders ertragreiche erste Dekade des 18. Jahrhunderts, ist die Zahl grösserer Werke tatsächlich gering, und genau darauf stützen sich die Befunde einer künstlerischen Krise. Trotz der unterschiedlichen zeitlichen Verortung – Einigkeit herrscht nur im Bezug darauf, dass es eine Krise irgendwann zwischen 1810 und 1819 gab, doch über Beginn und Dauer divergieren die Meinungen teilweise stark – werden zu-

²²⁴ Schindler (2008): Bd. 2 S. 2.

²²⁵ o. A. (1821).

meist biographische Ereignisse als Erklärung favorisiert. Und wirklich ist Beethovens Biographie in diesen Jahren von zahlreichen Schicksalsschlägen geprägt, deren Wirkmächtigkeit auf das künstlerische Schaffen in der Regel als ausgemacht gilt und als deren direktes Ergebnis dann eben die künstlerische Krise zu gelten hätte.

3.2 „[ICH] SCHMIERE MANCHES UM DES BRODTS U. GELDES WILLEN“

Im November 1808 erhielt Beethoven, der zeitlebens nie die gesicherten Lebensverhältnisse einer Festanstellung kennen lernte, das Angebot Jérôme Bonapartes, des Königs von Westfalen, die Kapellmeisterstelle in Kassel zu übernehmen. Obwohl der Bruder Napoleons nie eine besondere Neigung zur Musik erkennen liess,²²⁶ überlegte Beethoven offenbar ernsthaft, auf das Angebot einzugehen und Wien zu verlassen. Im Jahr zuvor hatte er vergeblich bei der Hoftheaterdirektion um einen Kontrakt nachgesucht, nach welchem er sich gegen ein festes Gehalt verpflichtet hätte, jährlich eine Oper zu liefern. Ohne dieses Einkommen wäre es ihm unmöglich, weiter in Wien zu bleiben.²²⁷ Verständlicherweise wurde auf diese Anfrage nicht eingetreten, hatte Beethoven als Empfehlung doch nur die Oper *Leonore* (in späterer Überarbeitung *Fidelio*) vorzuweisen, der vorläufig bloss ein mässiger Erfolg beschieden war. Ausserdem mussten die Probleme mit seinem Gehör und sein nicht immer einfaches Verhältnis zu den Orchestermusikern eine Anstellung als ein Risiko erscheinen lassen, dass die unter Erfolgsdruck stehenden Theater einzugehen nicht gewillt waren.

Das Angebot auf die Kapellmeisterstelle in Kassel liess ein Wegzug Beethovens aus Wien nun aber offenbar als reale Option erscheinen – inwiefern dieser sein Interesse an der Stelle aus taktischen Gründen übertrieben darstellte, sei dahingestellt –, und es zeugt von dem erlangten Stellenwert, dass sich drei Gönner dazu bereit erklärten, Beethoven eine jährliche Zahlung zu leisten unter der einzigen Bedingung, dass er in Wien wohnhaft bleibe. Erzherzog Rudolph von Österreich, Fürst Kinsky und Fürst Lobkowitz stellten Beethoven eine lebenslange Jahresrente von 4000 Florin aus. Selbst ohne die zusätzlichen Einkommen, welche Beethoven weiterhin aus Publikationen, Auftragswerken und Konzerten erzielen konnte, si-

²²⁶ Vgl. z. B. Baumol/Baumol (2002): S. 178.

²²⁷ Siehe Thayer/Deiters/Riemann (1917-1923): Bd. 3 S. 5, vgl. auch Moore (1992): S. 210.

cherte die Rente einen guten Lebensstandard: die Lebenskosten für eine Einzelperson betragen bei knappem Budget ungefähr 1600 Florin.²²⁸ Unter diesen Bedingungen musste Beethoven wahrscheinlich nicht lange überlegen, ermöglichte ihm die Rente doch eine gesicherte Existenz bei gleichzeitig vollkommener künstlerischer Freiheit. Er schlug die Kapellmeisterstelle aus und verpflichtete sich dazu, in Wien zu bleiben. Damit war er in die angenehme Situation versetzt, bei seinen Kompositionsprojekten finanzielle Konsiderationen weitgehend ausblenden zu können. Allerdings hatte diese nicht lange Bestand. Die Napoleonischen Kriege brachten hohe militärische Kosten und eine Staatsverschuldung mit sich, die, um Steuererhöhungen zu vermeiden, durch eine Beschleunigung des Gelddruckes zu verringern versucht wurde.²²⁹ Dies führte zu einer heftigen, bis 1818 andauernden Inflation, welche die Preise für Lebensmittel und Unterkünfte von 1800 bis 1817 um über 3000 Prozent ansteigen liess.²³⁰ 1811 musste Österreich den Staatsbankrott erklären, die alte Währung („Bankozettel“) wurde aufgelöst und konnte im Verhältnis 5:1 gegen die neue „Wiener Währung“ eingetauscht werden. Doch auch dadurch konnte die Inflation nicht aufgehalten werden. Die Kaufkraft der Jahresrente Beethovens sank deswegen rapide. In der Folge des Staatsbankrottes verlangte Beethoven deswegen nach einer Anpassung derselben. Nur der Erzherzog konnte sofort auf diesen Wunsch eingehen; er passte seinen Anteil umgehend auf die neue Währung an. Fürst Kinsky starb im November 1812 bei einem Sturz vom Pferd. Beethoven strengte einen Prozess gegen dessen Erben an, da ihm der Fürst vor seinem Tod die Anpassung seines Teiles der Rente mündlich zugesichert habe. Darüber hinaus ging Fürst Lobkowitz 1813 bankrott und konnte die Zahlungen nicht mehr leisten. Auch gegen ihn, der sich schon früh und mit namhaften Beträgen um Beethovens Förderung verdient gemacht hatte, ging der Komponist gerichtlich vor. Nach jahrelangem Rechtsstreit konnten 1815 beide Verfahren gütlich abgeschlossen werden und Beethoven erhielt, unter Nachzahlung der ausstehenden Beträge und unter teilweiser Anpassung an die Inflation, auch die Anteile von Kinsky und Lobkowitz bis an sein Lebensende ausbezahlt.

Die tatsächliche Kaufkraft der Rente ist wegen der Inflation schwer einzuschätzen und variierte über die Jahre deutlich. Aufgrund der Berechnungen von Mar-

228 Vgl. Moore (1987): S. 390.

229 Vgl. Moore (1992): S. 198ff.

230 Vgl. Baumol/Baumol (2002): S. 170.

tella Gutiérrez-Denhoff²³¹ und Julia Moore²³² lässt sich aber ihre Bedeutung für Beethovens Finanzlage einschätzen:



Diagramm aus (Baumol/Baumol (2002)): S. 179.

Das Diagramm zeigt die Kaufkraft der an Beethoven ausbezahlten Rente pro Jahr. Trotz grosser Schwankungen – der Einbruch um 1811 betrifft die Zeit des Staatsbankrottes und die Einstellung der Zahlungen erst durch Kinsky, dann auch durch Lobkowitz von 1812 bis 1814; der Peak von 1815 erklärt sich dagegen durch die gerichtlich angeordneten Nachzahlungen der verpassten Rentenanteile – erhielt Beethoven im Durchschnitt immerhin 65% der Kaufkraft des 1809 unterzeichneten Stipendiums. Hätten die Gönner streng auf den Vertragstext bestanden, wären ihm nur 25% derselben zugekommen.²³³ Trotz der Inflation sicherte die bis an sein Lebensende ausgestellte Rente immerhin ein anständiges Einkommen für eine Einzelperson: Beethoven erhielt, wie gesagt, im Durchschnitt die Kaufkraft von 2600 Florin im Jahr 1809, während ein knappes Budget für eine Einzelperson 1600 Florin betrug. Die Existenzgrundlage war damit gesichert und Beethoven war nicht vom Verkauf eigener Werke abhängig.

Ab ungefähr 1816 mehren sich dennoch die Klagen über seine finanzielle Situation. So schrieb Beethoven 1819 im Zusammenhang mit der „*Hammerklaviersonate*“ op. 106 an Ferdinand Ries in London: „[D]ie *Sonate* ist in drangvollen Umständen geschrieben, denn es ist hart beynahe um des Brodes-willen zu schreiben, u. so

²³¹ Gutiérrez-Denhoff (1988): S. 140-145.

²³² Moore (1992): S. 213.

²³³ Vgl. Baumol/Baumol (2002): S. 179.

weit hab ich es nur gebracht [...]“²³⁴. Ähnliche Worte hatte er im Jahr zuvor schon an Vinzenz Hauschka gerichtet:

„was mich angeht, so wandle ich hier mit einem Stück notenpapier in Bergen Klüften u. Thälern umher, u. schmiere manches um des Brodts u. geldes willen, denn auf diese höhe habe ichs in diesem allgewaltigen ehemaligen Fayacken Lande gebracht, daß, um einige Zeit für ein großes werk zu gewinnen, ich immer vorher so viel schmiren um des geldes willen muss, daß ich es aushalte bey einem grossen werk [...]“²³⁵.

Neben der aufgrund der rasanten Inflation unübersichtlichen und unsicheren Wirtschaftslage gibt es vor allem zwei gewichtige Ursachen für diese Klagen. Die eine liegt in Beethovens Art, die eigene Situation zu dramatisieren und die Schilderung der eigenen Finanzlage hyperbolisch zu schürzen. So schlecht, wie er es selber darstellte, stand es um sein Vermögen keineswegs. Der zweite Grund war sein bis zu einem gewissen Grad übersteigertes Bedürfnis, dem ab 1815 unter seiner Obhut stehenden Neffen Karl nicht nur die bestmögliche Ausbildung zu sichern, sondern auch eine hohe Geldsumme als späteren Nachlass auf die Seite zu legen. So stiegen einerseits Beethovens Ausgaben durch die Unterhalts- und Ausbildungskosten für den Neffen an, und andererseits war er nun auch darauf bedacht, Geld als Sicherheit auf die Seite zu legen, was er in Form von sieben, ursprünglich sogar acht, Bankaktien tat. Die Unterhaltskosten für den Neffen Karl wurden 1818 gerichtlich auf 750 Florin festgelegt, dazu kam ein jährliches Schulgeld von 1100 Florin. Vermochte die 1809 eingerichtete Jahresrente so nicht mehr, Beethovens Lebensunterhalt zu decken, so liessen sich damit doch immerhin die Ausgaben für den Neffen sowie die Miete begleichen.²³⁶

Bei seinem Tod hinterliess Beethoven das stattliche Vermögen von 4431 Florin.²³⁷ Seine Geldsorgen rührten nicht unwesentlich von den Rücklagen für den Neffen her, welche anzutasten er nur im äussersten Notfall bereit war. Ganz anders als

²³⁴ Beethoven (1996-1998): Bd. 4 Nr. 1295 S. 262.

²³⁵ Beethoven (1996-1998): Bd. 4 Nr. 1259 S. 190f.

²³⁶ Vgl. Breyer (2008b): S. 250.

²³⁷ Vgl. Breyer (2008b): S. 246.

etwa Mozart lebte Beethoven bescheiden und legte wenig Wert auf eine repräsentative Erscheinung. Tatsächlich war sein Auftreten in den letzten Lebensjahren, so modisch es in jungen Jahren gewesen war, nachlässig und scheint zeitweise an Verwahrlosung begrenzt zu haben. Gerhard von Breuning berichtet sogar, dass sich der Neffe geschämt habe, sich mit Beethoven auf der Strasse sehen zu lassen.²³⁸ Grössere Geldsummen wurden nur für die zahlreichen ärztlichen Behandlungen und wohl auch für den Rechtsstreit um die Vormundschaft des Neffen aufgewendet, nicht jedoch für häusliche Belange. Dagegen stehen neben der Jahresrente die Einnahmen aus dem Verkauf seiner Werke an Verleger, als Auftragswerke, oder, im Falle der *Missa solennis*, zusätzlich per Subskription. Aus Aufführungen – Beethoven konnte aufgrund seines schlechten Gehörs nicht mehr als Solist, später auch nicht mehr als Dirigent auftreten – war hingegen weniger Profit zu schlagen, und auch den beiden Akademien, in welchen die 9. Sinfonie ihre ersten Aufführungen erlebte, war kein finanzieller Erfolg beschieden.²³⁹ Dennoch: um Beethovens Einnahmen war es nicht schlecht bestellt und man kann seine Klagen wohl nur dann einigermaßen nachvollziehen, wenn man die Rücklagen für den Neffen als verfügbares Vermögen nicht in Betracht zieht.

3.3 AUFTRAGSKOMPOSITIONEN UND WERKKONZEPTE – KOMPONIEREN UM GELD?

Anhand ihrer umfangreichen Untersuchung zu Beethovens Finanzen kam Julia Moore zum Schluss, dass er ab ca. 1815 bei der Planung seiner Werke in höchstem Masse von monetären Überlegungen beeinflusst worden sei.²⁴⁰ Sie hätten bestimmt, welche Projekte er verfolgt und welche er habe liegen lassen. Ausserdem sei die Monumentalität vieler Spätwerke dadurch zu erklären, dass er in einer frühen Kompositionsphase exorbitante Entschädigungen von den Verlegern verlangt habe, was ihn dann dazu gezwungen habe, Meisterwerke grossen Umfanges abzuliefern:

²³⁸ Siehe von Breuning (1970): S. 96f. Carl Czerny schreibt dazu: „In jungen Jahren /: bis 1810 :/ war seine Kleidung elegant und sein Benehmen Cavaliermässig. Später aber bey zunehmender Taubheit immer mehr und mehr verwahrlost.“ (Czerny (1963): S. 21).

²³⁹ Vgl. Breyer (2008b): S. 249f.

²⁴⁰ Siehe Moore (1987): S. 375ff. und v. a. S. 392ff. Siehe auch Moore (1992): S. 215ff.

„Thus Beethoven’s financial distress in later years determined which compositional projects he pursued, namely those which could be sold twice, once for an especially large subscription or commission, and again to a publisher, also for an unusually high fee. In addition, financial considerations caused his artistic plans to grow increasingly ambitious and grandiose. He set very high prices for his works at an early stage of composition, and then had to justify these fees by producing striking masterpieces, large in scope and original in style“.²⁴¹

Gegen eine solche Interpretation sprechen zahlreiche Tatsachen. Zwar hat Beethoven ab ca. 1815 Werke von beispiellosem Umfang komponiert, und tatsächlich bekam er von den Verlegern grosse Summen dafür. Doch braucht die Komposition grosser Werke eben auch mehr Zeit, so dass kaum abzuschätzen ist, ob der Profit auf diese Art tatsächlich viel höher ausfiel. Darüber hinaus liessen sich grössere Werke nicht besser verkaufen, so dass die Verleger kaum derart umfangreiche Kompositionen verlangt haben dürften und darüber nur bedingt erfreut sein konnten. Gerade darin liegt vielleicht der grösste Schwachpunkt der Argumentation Moores: die Spätwerke sind in ihrem Zuschnitt gerade nicht auf eine breite Verständlichkeit hin angelegt und wurden von den Hörern dementsprechend oftmals auch als noch nicht verständlich taxiert. Hätte Beethoven seine Werke tatsächlich auf möglichst grossen finanziellen Gewinn hin konzipiert, hätte er Opern im rossinischen Stil schreiben müssen, oder aber im Stil seiner Werke, welche im Umfeld des Wiener Kongresses entstanden sind (z. B. *Wellingtons Sieg* op. 91, oder *Der glorreiche Augenblick* op. 136) und die sich nach wie vor grosser Popularität erfreuten. Gerade sie hatten Beethoven die bedeutendsten Gewinne eingebracht und es ist erstaunlich, dass er 1815 kompositorisch dezidiert nicht in dieser Richtung weiterging. Das Ende des Wiener Kongresses kann nur teilweise als Erklärung dienen, fiel damit zwar wohl der Anlass für die programmatische Thematik der Werke weg, doch dürfte sich deren Erfolg nicht allein daraus erklären, sondern eben auch in ihrer Faktur selbst begründet sein, von der sich Beethoven in den folgenden Werken kompositorisch merklich distanzierte. Wäre Beethovens künstlerische Planung tatsächlich vorwiegend von finanziellen Aspekten geprägt gewesen, hätte er überdies nicht auf Reisen nach England verzichten können, die einen grossen Ge-

²⁴¹ Moore (1987): S. 396.

winn versprochen und die schon Haydn zu einem reichen Mann gemacht hatten. Mehrfach plante er, England zu besuchen, allerdings schob er die Reise immer wieder auf, sei es krankheitshalber, sei es aus Sorge um den Neffen. Nicht zuletzt widerspricht schliesslich der oben zitierte Brief von 1818 ganz direkt der Hypothese Moores: „[...] daß, um einige Zeit für ein großes werk zu gewinnen, ich immer vorher so viel schmiren um des geldes willen muss, daß ich es aushalte bey einem grossen werk [...]“²⁴². Beethoven selber berichtet hier, dass er gerade die grossen Werke nicht um des Geldes willen schrieb, sondern sich im Gegenteil durch Gelegenheitsarbeiten die Zeit dafür verschaffte.

Eine weitere Eigentümlichkeit des späten Beethoven, die meines Wissens bislang noch nicht bemerkt wurde und die sich ebenfalls kaum mit Moores Hypothese vereinbaren lässt, ist das Komponieren über die Aufträge hinaus. Aufträge wurden nicht bloss erfüllt, sondern quasi übererfüllt bis hin zur eigentlichen Lösung des Werkes von seinem Entstehungsanlass. Auffällig sind davon gerade die grossen Spätwerke betroffen. Das beginnt im Grunde bei der „*Hammerklaviersonate*“ op. 106, die gemäss Beethoven zum Namenstag Erzherzog Rudolphs von Österreich am 17. April 1818 entstehen sollte, zu welchem aber bloss zwei Sätze fertiggestellt waren. Erst anderthalb Jahre später wurden sie zu einer viersätzigen Sonate vervollständigt.²⁴³ Und für eine Publikation in England musste Beethoven zudem befürchten, dass das Werk zu gross sei, weshalb er von sich aus Vorschläge zur Kürzung desselben unterbreitete:

„sollte die sonate nicht recht seyn für *london*, so könn[te ich] eine andere schicken, oder sie können auch das *Largo* auslaßen u. gleich bey der *Fuge* [...] das lezte Stück anfangen, oder das erste Stück alsdenn das *Adagio* u. zum 3-ten das *Scherzo* u. N^o 4 sammt *largo* u. *All^o risoluto* ganz weglaßen, oder sie n[ehme]n nur das erste Stück u. *Scherzo* als [ganze Sonate.] ich überlaße ihnen dieses, wie sie e[s] am besten finden [...]“²⁴⁴.

²⁴² Beethoven (1996-1998): Bd. 4 Nr. 1259 S. 190f.

²⁴³ Vgl. Kinsky/Halm (1955): S. 291f.

²⁴⁴ Beethoven (1996-1998): Bd. 4 Nr. 1295 S. 262.

Tatsächlich erschien die Sonate in London zweigeteilt, die ersten drei Sätze in der Reihenfolge 1, 3, 2 als „Grand Sonata“, das Largo und das Allegro risoluto unabhängig davon als „Introduction and Fugue“.²⁴⁵ Unter diesen Umständen ist es wohl nicht haltbar, von einem grossteils monetär ausgerichteten Konzept auszugehen, ja es scheint sogar gerade das Gegenteil der Fall zu sein.

Noch deutlicher zeigt sich das bei der *Missa solennis* op. 123, die bei der Inthronisationsfeier des Erzherzogs Rudolph zum Erzbischof von Olmütz im März 1820 aufgeführt werden sollte. Bereits im März 1819 hatte Beethoven den Plan gefasst, für diesen Anlass eine Messe zu schreiben. Rudolph teilte er mit: „- der Tag, wo ein Hochamt Von mir zu den feyerlichkeiten für I.K.H. [Ihre kaiserliche Hoheit] soll aufgeführt werden, wird für mich der schönste meines Lebens seyn [...]“²⁴⁶. Es sollte allerdings nie dazu kommen – die Messe wurde nicht rechtzeitig fertig. Tatsächlich vollendete Beethoven sie erst drei Jahre später, 1823, nach über vierjähriger Arbeitszeit.²⁴⁷ Doch nicht nur wurde der Kompositionsanlass versäumt, die *Missa solennis* geht auch inhaltlich und in ihrem Umfang bis an die Grenze ihrer liturgischen Funktion: „Diese Feierlichkeiten [die Inthronisation Rudolphs] fanden im März 1820 statt, Beethoven komponierte an der *Missa* bis 1823 weiter. Das Resultat war liturgisch kaum mehr verwendbar, so wurde die *Missa* kurioser Weise in St. Petersburg konzertant als *Oratorium* [...] uraufgeführt.“²⁴⁸ In seiner Rezension von 1828 hielt Ignaz von Seyfried gleich zu Beginn fest: „Schon beym ersten Anblick zeigt sich, dass die *Missa* [...] die gewöhnliche Länge dieser Kirchenstücke, und das, den darunter vorgeschriebenen religiösen Funktionen angewiesene Zeitmaas [sic] weit, – wenigstens zwiefach überschreitet“.²⁴⁹ Schon früh begannen die Diskussionen darüber, ob das Werk überhaupt für den liturgischen Gebrauch geeignet sei oder ob die Länge und der Stil sie nicht von vornherein als Konzertmesse ausweisen würden.²⁵⁰ Dass Beethoven zwar ein dem Kompositionsanlass mehr als würdiges Werk schuf, den Anlass damit aber gleich mehrfach verfehlte, gehört zu den auffälligen und überaus merkwürdigen Gegebenheiten nicht nur der *Missa solennis*, sondern des Spätwerkes überhaupt.

²⁴⁵ Siehe Kinsky/Halm (1955): S. 296.

²⁴⁶ Beethoven (1996-1998): Bd. 4 Nr. 1292 S. 246.

²⁴⁷ Vgl. Fischer (1994): S. 236.

²⁴⁸ Gruber (1995): S. 265.

²⁴⁹ Seyfried (1828): S. 221.

²⁵⁰ Dazu ausführlich Zickenheiner (1984): S. 15ff.

Ein weiteres Beispiel bieten die *Diabelli-Variationen* op. 120. Der Verleger Anton Diabelli hatte den Einfall, über einen eigenen Walzer von fünfzig verschiedenen Komponisten je eine Variation schreiben zu lassen und diese dann gesammelt als eine Variationenreihe zu publizieren. Im Frühjahr 1819 muss Diabelli die Komponisten, zu welchen neben Beethoven auch Franz Schubert, Franz Liszt und Beethovens Schüler Erzherzog Rudolph gehörten, kontaktiert haben. Während der Erzherzog wohl nicht zufällig eine Fuge als Variation einreichte, soll Beethoven gemäss Anton Schindler die Anfrage zunächst abgeschmettert haben, da er Diabellis Walzer lächerlich fand.²⁵¹ In Schindlers Bericht finden sich aber zahlreiche Ungeheimtheiten und falsche Daten,²⁵² so dass die Behauptung an sich zweifelhaft ist, zumal Skizzen zeigen, dass Beethoven bald nach der Anfrage mit der Arbeit an den Variationen begonnen haben muss.²⁵³ Wiederum war Beethoven offensichtlich nicht gewillt, sich an den Auftrag zu halten oder er konnte sich nicht bescheiden, sich neben 49 andere Komponisten einzureihen. Jedenfalls reichte er seine Arbeit erst 1823 als Letzter ein. Bereits 1819 hatte er einen guten Teil des Werkes skizziert, es dann aber für längere Zeit beiseitegelegt.²⁵⁴ Diabelli musste also vier Jahre auf Beethovens Beitrag warten und erhielt dann nicht bloss eine Variation, sondern ein in sich geschlossenes Werk von 33 Variationen, deren Aufführungsdauer eine knappe Stunde beträgt. Auch hier setzt sich der Skopus des Werkes auf geradezu aberwitzige Weise über Diabellis Anfrage hinweg. Dass Beethoven die Variationen erst zwei anderen Verlegern anbot, ehe er sie schliesslich doch an Diabelli verkaufte – der sich davon übrigens begeistert zeigte – ist zwar nur eines von mehreren Beispielen fragwürdigen Umganges mit Verlegern, bezeugt aber ebenfalls die nonchalante Einstellung gegenüber dem Kompositionsanlass.

Auch die 9. Sinfonie wurde mit über einjähriger Verspätung abgeliefert²⁵⁵. Im November 1822 hatte sich die Philharmonic Society in London auf Anfrage dazu bereit erklärt, Beethoven fünfzig Pfund für eine neue Sinfonie zu bezahlen, explizit unter der Bedingung, dass das Werk bis im März 1823 geliefert werde²⁵⁶. Indes verzögerte sich die Vollendung des Werkes immer wieder und im Verlauf des Jahres schrieb Beethoven mehrere Briefe an Ferdinand Ries in London, in welchen er

251 Siehe Schindler (2008): Bd. 2 S. 34f.

252 Siehe dazu Solomon (2003): S. 11f.

253 Vgl. Hiemke (2009): S. 430.

254 Siehe dazu Kinderman (1980): S. 14ff.

255 Vgl. Hadley (1973): S. 452.

256 Vgl. Searle (2010): S. 3.

jeweils den baldigen Versand der Partitur versprach²⁵⁷. Auf die tatsächliche Zusage musste die Philharmonic Society allerdings bis im April 1824 warten.

Als letztes, wenn auch etwas anders gelagertes Beispiel lassen sich die letzten fünf Streichquartette anführen. Im November 1822 fragte Fürst Nikolaus Galitzin bei Beethoven um „un, deux ou trois Nouveaux Quatuors [sic]“²⁵⁸ nach. Der Auftrag kam Beethoven gelegen, plante er doch spätestens seit Mai 1822 die Komposition neuer Streichquartette.²⁵⁹ Dennoch musste auch Galitzin bis im Frühjahr 1825 auf die Fertigstellung des ersten warten. Vor allem aber begnügte sich Beethoven nicht mit den drei kommissionierten Quartetten, sondern er komponierte im direkten Anschluss zwei weitere. Von 1824 bis im November 1826, also bis kurz vor seinem Tod, beschäftigte er sich fast ausschliesslich mit dieser einen Gattung, was er über einen so langen Zeitraum noch nie getan hatte.²⁶⁰

Das einzige grössere Auftragswerk nach 1815, das Beethoven fristgerecht und vor allem in einer am Auftrag orientierten Form ablieferte, war die Begleitmusik zu *Die Weihe des Hauses*. Für die Wiedereröffnung des Theaters in der Josephstadt wurde Beethoven beauftragt, eine Festmusik zu schreiben. Diese ist im Wesentlichen eine Umarbeitung seiner *Die Ruinen von Athen* op. 113, zu welchem er eine neue Ouvertüre (*Die Weihe des Hauses* op. 124) hinzukomponierte. Bei den anderen Auftragswerken wurden künstlerische Absichten kompromisslos dem Auftrag vorgezogen, selbst wenn dies wie im Falle der *Missa solemnis* bedeutete, dass sich das Werk vollständig von seinem Entstehungsanlass löste. Dank seiner unbestrittenen Reputation als bedeutender Komponist konnte sich Beethoven solches wohl erlauben, doch war es ökonomisch sicher keine vorteilhafte Strategie, was auch er selber gewusst haben muss. Nicht nur festigte sich dadurch das Vorurteil von Beethovens Exzentrik, sondern er musste auch befürchten, die Auftraggeber zu verärgern und potentielle weitere Auftraggeber abzuschrecken. Die Vorstellung, die Spätwerke seien nicht aus intrinsisch künstlerischen Gründen, sondern hauptsächlich wegen überhöhten Honorarforderungen monumentalen Zuschnitts, scheint deshalb reichlich schief zu sein.

Vielleicht zeigt sich in der merkwürdigen, da vernünftiger finanzieller Planung spottenden, jedoch in den letzten Jahren geradezu zur Regel erhobenen Eman-

257 Siehe z. B. Beethoven (1996-1998): Nr. 1617 S. 97, Nr. 1636 S. 111 und Nr. 1740 S. 225ff.

258 Beethoven (1996-1998): Bd. 4 Nr. 1508 S. 547.

259 Vgl. Indorf (2004): S. 353.

260 Vgl. Indorf (2004): S. 353.

zipation vom Auftrag vielmehr eine Verschiebung der intendierten Funktion der Komposition. Der Auftrag wäre demnach bloss ein Auslöser für eine Komposition, diese in ihrem Zuschnitt jedoch nicht mehr unbedingt, und schon gar nicht ausschliesslich, darauf bezogen. Dass Beethoven wie im Falle der *Missa solennis* den eigentlichen Festanlass mit seiner Komposition deutlich verpasste, oder sich wie bei den *Diabelli-Variationen* nicht um Umfang und Gehalt der Bestellung kümmerte, zeigt, wie wenig er diese Werke als eigentliche Auftragswerke ansah. Offenbar erschöpfte sich für den Komponisten ihr Daseinszweck nicht in der Erfüllung einer anlassbezogenen Funktion, sondern erst in ihrem Wesen als Kunstwerk, das, wie er durch die neuen Ideen des Historismus erfahren konnte, im besten Fall eine geschichtliche Wirkmächtigkeit entfalten konnte. Und gerade darauf scheinen viele der Spätwerke in ihrer Monumentalität und in ihrem konzentrierten musikalischen Gehalt zu zielen.

3.4 POLITISCHE UMBRÜCHE

Beethoven gelang sein Aufstieg als Komponist in einem Wien, dessen Musikleben, abgesehen vom Opernbetrieb, massgeblich durch Adelspatronage beeinflusst wurde. Trotz öffentlicher Konzerte, einem im Aufschwung befindlichen Verlagswesen und einem allgemein regen Musikbetrieb waren die Musiker, die keine höfische Festanstellung innehatten, von wohlhabenden Gönnern abhängig. Zu niedrig waren die Erlöse, welche durch den Verkauf der Kompositionen oder durch Subskriptionskonzerte zu erzielen waren.²⁶¹ In dem Fürsten Karl Lichnowsky verfügte Beethoven schon in den ersten Wiener Jahren über einen einflussreichen adeligen Gönner, durch den ihm die Türen zu den Wiener Adelssalons und zu Privatkonzerten geöffnet wurden.²⁶² Sukzessive vermochte sich Beethoven in dieser tragenden Schicht der Musikpflege zu etablieren und konnte sich gleichzeitig einen vorwiegend adeligen Freundeskreis aufbauen. In diesem Umfeld schaffte er den raschen Aufstieg, zweifellos gestützt und begünstigt durch sein adliges Netzwerk, welches Beethoven geschickt und wohlkalkuliert zu nutzen wusste. DeNoras These von der gezielten soziologischen „Konstruktion“ Beethovens zum einzigar-

²⁶¹ Vgl. Hanson (1988): S. 7.

²⁶² Vgl. DeNora (1995): S. 69ff. und S. 115ff.

tigen Genie²⁶³ ist in dieser Hinsicht vielleicht etwas einseitig: Zwar verfügte er mit dem Kurfürsten Maximilian Franz und dem Grafen Waldstein über hervorragende Referenzen in Bonn, die ihm in Wien zu Gute kamen; zwar verfolgte er bei der Wendung an die Öffentlichkeit eine durchdachte Strategie; und zwar mochten die adligen Gönner daran interessiert sein, sich durch seine Förderung mit distinguiertem Geschmack auszeichnen zu können. Aber trotz allem musste der Durchbruch doch in kompositorischem Metier gelingen und es bleibt fraglich, inwieweit eine gezielte Rezeptionslenkung in Richtung des musikalischen Genies tatsächlich greifen konnte. Vergleiche mit Johann Ladislaus Dussek²⁶⁴ wirken da etwas beliebig, und es ist müssig, darüber zu spekulieren, ob Beethoven zu dem grossen Komponisten geworden wäre, hätte auch er sich nach London anstatt nach Wien gewandt²⁶⁵. Wie schon bei Mozart war auch bei Beethoven Wien das Umfeld, das er suchte und in dessen Gegebenheiten er seine kompositorische Karriere mit Geschick lancierte. In diesem Kontext adliger Musikpatronage entstanden also die frühen und mittleren Werke Beethovens, die sich insofern darauf beziehen lassen, als sie nicht nur im entsprechenden Umfeld aufgeführt wurden, sondern mindestens teilweise auch als Beiträge zur Diskurskultur der Adelssalons verstanden werden können.²⁶⁶ Beethoven hätte sich demnach auch mit musikalischen Mitteln an den ästhetischen, philosophischen, künstlerischen, und möglicherweise auch politischen, Diskussionen der Salons beteiligt, worin die Aufführungen mindestens der Klavierwerke oftmals eingebettet waren.

Mit den Napoleonischen Kriegen setzten im Wiener Musikleben aber rasche und grundlegende Veränderungen ein.²⁶⁷ Obwohl umstritten ist, wie stark die Folgen der Kriege den Adel tatsächlich belasteten²⁶⁸, ist es eine Tatsache, dass viele Adlige Konkurs erlitten und dass ihr politischer und kultureller Einfluss schwand.²⁶⁹ Die adlige Musikpatronage begann wegzubrechen, private Orchester mussten aufgelöst werden. Auch an Beethovens Umfeld ist dieser Wandel deutlich abzulesen. Die Erschütterungen bezüglich seiner Jahresrente wurden bereits geschildert. Lob-

263 Dies wird schon im Titel *Beethoven and the Construction of Genius* angetönt. Siehe DeNora (1995): S. 129ff. und passim.

264 DeNora (1995): S. 62ff.

265 DeNora (1995): S. 71.

266 Siehe Hinrichsen (2007a): S. 80f. und passim.

267 Vgl. Hinrichsen (2011): S. 11.

268 Moore sah viel stärkere Auswirkungen auf die niedrigeren Bevölkerungsschichten (siehe Moore (1987): S. 82), Hanson dagegen ist der Meinung, die Kriegskosten hätten zum Ruin vieler Aristokraten beigetragen (siehe Hanson (1988): S. 110).

269 Vgl. Hanson (1988): S. 110.

kowitz ging 1813 Konkurs, Fürst Kinsky starb. Nach und nach verlor er adlige Freunde und Gönner. In der Neujahrsnacht 1814/1815 brannte der Palast des Fürsten Rasumowsky teilweise nieder, worauf dieser Wien in Richtung Russland verliess. Begleitet wurde er von Ignaz Schuppanzigh, dem ersten Violinisten seines Streichquartetts.²⁷⁰ Marie Erdödy verliess Wien 1815 und kehrte nicht zurück. Fürst Lichnowsky starb 1814.²⁷¹

Von Beethovens adligen Gönnern blieb nur der Erzherzog Rudolph übrig. Und die Jahresrente stellt einen grosszügigen Rest adliger Patronage dar, der für das Wien der 1810er-Jahre untypisch geworden war und für den Beethoven – und dies ist ein starkes Zeichen für die grossen Umwälzungen des Musiklebens Wiens – juristisch zu kämpfen hatte. Anstelle von Adligen zählten in den letzten Jahren Anton Schindler und Karl Holz, beide bürgerlicher Herkunft, zu den engsten Vertrauten Beethovens. Die Verbürgerlichung des Freundeskreises Beethovens ist ein Symptom des raschen gesellschaftlichen Wandels, den die Napoleonischen Kriege nach sich zogen.²⁷² Auf militärische Niederlagen und den Staatsbankrott von 1811 folgte der Wiener Kongress und die Zeit der Restauration unter Metternich, in welcher das vormalig von der Hocharistokratie dominierte Musikleben vermehrt von Formen bürgerlicher Musikkpflege geprägt wurde und das Musizieren im häuslich-privaten Rahmen an Wichtigkeit gewann. Durch die aktive Teilnahme der Mittelschicht vergrösserte sich das Publikum erheblich²⁷³; der diversifizierte Musikgeschmack kurbelte die Nachfrage nach Salonmusik, Tänzen und ähnlicher Gebrauchsmusik an. Auf der anderen Seite entwickelte sich ein gesteigertes Virtuositentum, das etwa durch den 1828 von Paganinis Besuch ausgelösten Begeisterungsturm illustriert wird.²⁷⁴ Mit der Zensur der restriktiven Restaurationspolitik hatte nicht nur Beethoven zu kämpfen, doch hat vielleicht gerade sie zur starken Ausprägung des häuslichen Musizierens mit beigetragen.²⁷⁵

Für Beethoven, der sich als Komponist in einem Umfeld aristokratischer Patronage durchgesetzt hatte, bedeutete dies eine tiefgreifende Veränderung der Produktionsbedingungen. Komponisten und Virtuosen waren vermehrt auf die Gunst eines

270 Vgl. Thayer/Deiters/Riemann (1917-1923): Bd. 3 S. 548.

271 Vgl. Knowles (1980): S. 133f.

272 Vgl. Marek (1970): S. 450.

273 Vgl. Hinrichsen (2011): S. 12.

274 Vgl. Hanson (1988): S. 182f.

275 Vgl. Hinrichsen (2011): S. 13.

zahlenden Publikums angewiesen, im Konzert ebenso wie auf dem Musikmarkt. Selbst Beethoven war den neuen Voraussetzungen durch seine bereits erarbeitete Reputation und durch die finanzielle Sicherheit der Jahresrente nur teilweise entzogen. Dass er die aufgezwungene Orientierung am Publikumsgeschmack dennoch als eine Last empfand, zeigen die Briefstellen, in denen er sich beklagt, „um des geldes willen“ „schmiren“²⁷⁶ zu müssen. Natürlich sind diese Klage darüber, seine eigentlichen künstlerischen Pläne zu Gunsten verkaufsträchtiger, aber bloss „hingeschmierter“ Werke zurückstellen zu müssen, immer Klagen pro domo und gerade bei Beethoven oftmals mit einiger Übertreibung verbunden. Doch zeigen sie dennoch das neue Spannungsfeld, in welchem sich Komponisten in der Nachkriegszeit zu bewegen hatten. In seinem Tagebuch, das er seit 1812 führte, hielt Beethoven fest: „Das man gewiss schöner schreibt[,] sobald man für das Publikum schreibt[,] ist gewiss[,] eben so[,] wenn man geschwind schreibt.“²⁷⁷ Das Schöne ist in diesem Zusammenhang offenbar keine positiv konnotierte Kategorie – für das Publikum schreiben zu müssen und schnell schreiben zu müssen hatte Beethovens Ansicht nach bestimmt negative Auswirkungen auf die Qualität, wenngleich die Musik dadurch offenbar „schöner“ wurde –, oder jedenfalls nicht dasjenige, wonach Beethoven in seinen Kompositionen strebte. Sofern die Aussagen nicht reine Koketterie sind – und davon ist bei einem Tagebucheintrag nicht auszugehen – wird darin das Bewusstsein für eine Entwicklung ausgedrückt, die vom Komponisten bedauert wird, hinter die er aber offenbar nicht zurück kann: das unaufhaltsame Divergieren künstlerischer Intentionen mit dem Geschmack eines Publikums, dessen Wünsche er „um des geldes willen“ zu bedienen hatte, das er aber nicht mehr als eigentlichen Adressaten der Kunstwerke, oder jedenfalls nicht als dessen Richtinstanz, verstand. Um ein „grosses Werk“ schaffen zu können, müsse er immer Minderwertiges, aber offenbar besser Verkäufliches, produzieren: „denn auf diese höhe habe ichs [...] gebracht, daß, um einige Zeit für ein großes werk zu gewinnen, ich immer vorher so viel schmiren um des geldes willen muss, daß ich es aushalte bey einem grossen werk [...]“²⁷⁸.

Ein neu entwickeltes historisches Bewusstsein liess als Richtgrößen nicht mehr nur eine nationale oder sogar internationale zeitgenössische Konkurrenz heranzie-

²⁷⁶ Beethoven (1996-1998): Bd. 4 Nr. 1259 S. 190f.

²⁷⁷ Solomon (1990): S. 49.

²⁷⁸ Beethoven (1996-1998): Bd. 4 Nr. 1259 S. 190f.

hen, sondern auch die Kunstwerke der Vergangenheit. Wenn der Blick zurück, das Studium Alter Musik an Interesse gewann, dann konnte aber auch die Nachwirkung eigener Werke als realistische Möglichkeit aufscheinen. Diese für Beethoven neue Idee des Komponierens für die Nachwelt wird spätestens ab 1815 evident. So veröffentlichte er die Klaviersonate op. 101 in Steiners Reihe mit dem sprechenden Titel „Musée Musical des Clavecinistes / Museum für Claviermusik“.²⁷⁹ Und der schottische Verleger George Thomson schrieb 1821, er habe keine Hoffnung, mit Beethovens Volkslied-Arrangements etwas zu verdienen. „He composes for posterity; I hoped that his gigantic genius would bend and accommodate itself to the simple character of national Melodies, but in general he has been too learned and eccentric for my purpose [...]“.²⁸⁰ Mit der neueren Erfahrung, dass einige Kunstwerke auch Jahrzehnte nach ihrer Entstehung rezipiert wurden und mit der Idee, dass sie einen zeitunabhängigen „Kunstwerth“²⁸¹ besitzen, könnte für Beethoven die Wendung an die Nachwelt, der emphatische Versuch der Eingliederung in die Musikgeschichte zu einem Ziel des Komponierens geworden sein, welches er in seinen „grossen“ Werken verfolgte. Jedenfalls finden sich in den 1810er-Jahren gehäuft Zeugnisse, welche Beethovens Nachdenken über eine Geschichtlichkeit der eigenen Kunst belegen. 1812 schreibt er in einem Brief: „Nicht entreisse Händel, Haydn, Mozart ihren Lorbeerkrantz; ihnen gehört er zu, mir noch nicht“²⁸². In sein Tagebuch exzerpierte er diesbezügliche Stellen aus Homers Illias: „Nun aber erhascht mich das Schicksal/ dass nicht arbeitslos in den Staub ich sinke[,]/ noch ruhmlos[,]/ Nein erst grosses vollendet wovon auch/ Künftige noch hören“²⁸³ und aus Plinius' Epistulae: „Wiewohl kann man einem Menschen grösseres geben, als Ruhm und Lob und Unsterblichkeit?“²⁸⁴. Später notierte er ein persönliches Gebet: „Zeig mir die Laufbahn, wo an dem fernen Ziel die Palme steht! – Meinen erhabensten Gedanke leihe Hoheit, führe ihnen Wahrheiten zu, die es ewig bleiben!“²⁸⁵. Und nicht zuletzt gehörte das Diktum „ars longa, vita brevis“ zu Beethovens bevorzugten und wurde von ihm mehrfach als Kanon gesetzt.²⁸⁶ Die häufig beigezogenen Vergleiche etwa zwischen Beethovens *Diabelli-Variationen* op. 120 und Bachs

279 Siehe Kinsky/Halm (1955): 279. Vgl. Cooper (2000): S. 252.

280 Cooper (1994): S. 43.

281 Beethoven (1996-1998): Bd. 4 Nr. 1318 S. 297.

282 Beethoven (1996-1998): Bd. 1 Nr. 585 S. 274.

283 Solomon (1990): S. 59.

284 Solomon (1990): S. 101.

285 Solomon (1990): S. 49.

286 Vgl. Kinderman (2000): S. 72.

Goldberg-Variationen BWV 988 oder zwischen der *Missa solennis* op. 123 und Bachs *Messe h-Moll* BWV 232 würden dann für den Versuch sprechen, diesen Werken etwas an die Seite zu stellen, das in seinem „Kunstwerth“, seiner abstrakten künstlerischen Grösse, daneben bestehen kann. Ob Beethoven die entsprechenden Werke im Notentext gekannt hat, wäre dann nicht einmal entscheidend und die Bezüge zwischen seinem eigenen Gattungsbeitrag und dem als solchen verstandenen Monument der Musikgeschichte müssten auch gar nicht inhaltlicher Natur sein, sondern vor allem auf der Ebene einer vielleicht sogar nur aus sekundären Berichten erahnten Geistesgrösse liegen. Den *Goldberg-Variationen* mit ihren 30 Veränderungen (zusammen mit der zweimaligen Themenpräsentation also 32 Durchgänge) setzte Beethoven seine *Diabelli-Variationen* mit 33 Veränderungen gegenüber. Und Hans Georg Nägels Anzeige der *Messe h-Moll* unter dem Text „Ankündigung des grössten musikalischen Kunstwerks aller Zeiten und Völker“²⁸⁷ könnte Beethoven ganz unabhängig von der nach wie vor ungeklärten Frage, ob er sie im Notentext kannte, bei der Komposition seiner *Missa solennis* als produktive Herausforderung vorgeschwebt haben.

3.5 PERSÖNLICHE SCHICKSALSSCHLÄGE

Neben den politischen und gesellschaftlichen Veränderungen weist Beethovens Biographie Ereignisse auf, welche dazu angetan sein mussten, eine Reflexion auf die bisherige Lebens- und Arbeitsweise anzustossen. 1809 starben mit Joseph Haydn und Johann Georg Albrechtsberger in kurzer Folge beide Kompositions-, und damit auch Kontrapunktlehrer Beethovens. Besonders der Verlust Albrechtsbergers, dessen Unterrichtsmaterialien Beethoven sorgfältig aufbewahrte und gerade 1809 nochmals gründlich durcharbeitete, muss auf dem Gebiet des strengen Kontrapunktes ein Schlag gewesen sein. Albrechtsberger war der angesehenste Kontrapunktlehrer weitherum und Beethoven hat an seiner umfassenden Kompetenz nie gezweifelt. Haydns Tod bedeutete indes eine Verschiebung der eigenen Position im deutschsprachigen Musikraum. Die Idee der klassischen Trias Haydn – Mozart – Beethoven war bereits präformiert,²⁸⁸ ihr Ruf als herausragende Komponisten unbestritten. Nach Haydns Tod wurde nun zweifellos Beethoven als bedeutends-

²⁸⁷ Nägeli (1818).

²⁸⁸ Siehe z. B. Morrow (1989): S. 220f.

ter lebender Komponist angesehen.²⁸⁹ „By 1812 Beethoven, at age forty-one, had fulfilled his early ambitions. He had taken on the burden of history to the fullest possible degree, had succeeded Haydn and Mozart as the most acclaimed composer of instrumental music in Europe [...]“.²⁹⁰ Zwar hatte Haydn sich ohnehin seit 1803 vom Komponieren zurückgezogen, doch dürfte allein die Präsenz dieser unbestrittenen Autoritätsperson einen nicht unerheblichen Unterschied auf Beethovens Position im Musikleben und auf sein künstlerisches Selbstverständnis gemacht haben. Richard Kramer wies darauf hin, dass Beethoven dies wohl auch als verantwortungsvolle Verpflichtung auffasste²⁹¹. Es ist kaum ein Zufall, dass Beethoven gerade in dieser Zeit in Briefen ausführte, dass es die Pflicht eines Komponisten sei, Partituren und Theoretika gründlich zu studieren. An Breitkopf & Härtel schrieb er im Juli 1809: „[...] von Emanuel Bachs Klavierwerke habe ich nur einige Sachen, und doch müssen einige jedem wahren Künstler gewiß nicht alle[i]n zum hohen genuß sondern auch zum Studium dienen“²⁹². Und im November doppelte er nach:

„gibt keine Abhandlung die sobald zu gelehrt für mich wäre, ohne auch im mindesten Anspruch auf eigentliche Gelehrsamkeit zu machen, habe ich mich doch bestrebt von Kindheit an, den Sinn der bessern und weisen jedes Zeitalters zu fassen, schande für einen Künstler, der es nicht für schuldigkeit hält, es hierin wenigstens so weit zu bringen –“²⁹³

In demselben Jahr, in dem Beethoven seine Kompositionslehrer verlor, nahm er selber die Rolle des Lehrers ein. Bislang hatte er nur Klavierunterricht erteilt, und dies einigermaßen widerwillig²⁹⁴. Mit dem Erzherzog Rudolph von Österreich erhielt er seinen ersten und einzigen Kompositionsschüler. Im Sommer 1809 begann Beethoven, den Unterricht sorgfältig vorzubereiten, indem er zahlreiche Exzerpte aus musiktheoretischen Schriften anfertigte und sich noch einmal gründlich mit den Aufzeichnungen aus Albrechtsbergers Unterricht beschäftigte.²⁹⁵

289 Siehe z. B. Gruber (1995): S. 253.

290 Lockwood (2003): S. 8.

291 Vgl. Kramer (1987): S. 112.

292 Beethoven (1996-1998): Bd. 2 Nr. 392 S. 72. Vgl. Küthen (2002): S. 253.

293 Beethoven (1996-1998): Bd. 2 Nr. 408 S. 88.

294 Siehe Wegeler/Ries (1906): S. 24.

295 Vgl. Ronge (2011): S. 133f.

Die Erteilung des ersten Unterrichts musste sich allerdings verzögern. Im Laufe der Belagerung Wiens durch die Napoleonischen Truppen verliessen viele Adelige Wien, darunter auch Erzherzog Rudolph, aus welchem Anlass die Klaviersonate op. 81a („*Les Adieux*“) entstand. Am 12. Mai wurde Wien unter Beschuss genommen, am 13. Mai folgten die Kapitulation und die erneute Besetzung. In dieser Zeit beschäftigte sich Beethoven, von vielen seiner Freunde getrennt und mancher Möglichkeiten zur Zerstreuung beraubt, mit Lektüre. Bei Breitkopf & Härtel fragte er um Musikalien, aber auch um Werke Goethes, Schillers, Ossians und Homers nach.²⁹⁶ Dazu kam die erwähnte Vorbereitung des Kompositionsunterrichts, der wohl bald nach Rudolphs Rückkehr nach Wien am 30. Januar 1810²⁹⁷ begann.

Ab ungefähr 1809 lässt sich anhand der schriftlichen Dokumente zudem möglicherweise ein veränderter Umgang Beethovens mit fremder Musik konstatieren. Es finden sich gehäuft Zeugnisse dafür, dass Beethoven sich aus eigener Initiative um das Studium fremder Werke, häufig Alter Musik, bemühte. Vermehrt tauchen beispielsweise Belege für eine Auseinandersetzung mit Werken Händels auf, die es aus früheren Jahren fast gar nicht gibt. Der Brief an Breitkopf & Härtel, in welchem er ausführt, sich stets um das Studium grosser Werke „jedes Zeitalters“ bemüht zu haben, wurde bereits angeführt.²⁹⁸ In demselben Brief führt er aus, dass C. P. E. Bachs Klaviermusik „jedem wahren Künstler gewiss nicht alle[i]n zum hohen Genuss sondern auch zum Studium“ dienen müsste. Die zweite Belagerung Wiens 1809 führte neben der musikalischen zu einer intensivierten literarischen Lektüre, da viele adlige Freunde Beethovens Wien verliessen und zeitweise auch die von ihm so geliebten Spaziergänge nicht mehr möglich waren.²⁹⁹ Daneben galt es, den Kontrapunktunterricht für seinen erzbischöflichen Schüler Rudolph vorzubereiten, was vertiefte theoretische Studien bedingte. Alles in allem führten die äusseren Umstände wohl ebenso wie die eigene künstlerische Situation zu einem anhaltenden, nicht direkt schöpferischen, sondern studiosen Schub. An eine junge Verehrerin seiner Musik gab Beethoven den Ratschlag: „Fahre fort, übe nicht allein die Kunst, sondern dringe auch in ihr Inneres; sie verdient es, denn nur die Kunst und die Wissenschaft erhöhen den Menschen bis zur Gottheit“³⁰⁰. Obwohl Beetho-

296 Vgl. Marek (1970): S. 382. Siehe Beethoven (1996-1998): Bd. 2 Nr. 392 S. 72 und Bd. 2 Nr. 395 S. 77f.

297 Vgl. von Blumröder (1994): S. 633.

298 Siehe S. 65

299 Vgl. Marek (1970): S. 382.

300 Beethoven (1996-1998): Bd. 1 Nr. 585 S. 247.

ven seit der Studienzeit sicherlich immer mehr oder minder intensiv fremde Werke studierte, ist die Anhäufung diesbezüglicher Belegstellen gerade für die Mitte der 1810er Jahre, also mithin für die gemeinhin als „Krise“ apostrophierte Zeit, doch auffällig. Zusammen mit den biographischen Umständen und der geringeren Anzahl komponierter Werke berechtigt dieser Befund vielleicht dazu, von einer Phase künstlerischer Besinnung und des vertieften Studiums auszugehen. Das Etikett der „Krise“ wäre in diesem Fall höchstens für die lebensweltliche, nicht aber für die künstlerische Biographie zutreffend, denn die geringere Produktion wäre so nicht als Krisensymptom zu werten, sondern entspränge einem Bedürfnis nach noch grösserer Diversifikation des musikalischen Kenntnishorizontes. Ob diese Phase, an die sich das sogenannte Spätwerk anschliessen wird, als künstlerische Katharsis, als geradezu cartesianisches Zweifeln an den Grundlagen der eigenen Tonsprache, aus dem letztlich die neue Schreibart des Spätstils hervorgehen konnte, bewertet werden muss, sei dahingestellt. Klar scheint lediglich, dass sich Beethoven in dieser Zeit intensiv dem Studium sowohl der theoretischen Grundlagen als auch fremder Werke, besonders auch Alter Musik, widmete. Was dafür als Auslöser in Frage kommt, ob Beethoven beispielsweise unter anderem auch durch die fortschreitende Ertaubung das Gefühl hatte, den Schaffensprozess anpassen zu müssen, kann nicht mit Sicherheit beantwortet werden. Mögliche Agentia einer Veränderung des künstlerischen Selbstverständnisses wurden jedoch bereits genannt.

Noch zu dieser Zeit und offenbar bis in die 1820er-Jahre hinein war Beethoven der Meinung, 1772 geboren zu sein. Im Mai 1810 schrieb er an Wegeler mit der Bitte, ihm eine Kopie seiner Taufurkunde zukommen zu lassen. Dem darauf bestätigten Geburtsjahr 1770 traute Beethoven aber nicht; er dachte, es handle sich um die Taufurkunde eines älteren, bei der Geburt verstorbenen Bruders, der ebenfalls auf den Namen Ludwig getauft worden war.³⁰¹ Ausweislich eines bislang nicht beachteten Konversationshefteintrages betrachtete Beethoven noch 1824 das Jahr 1772 als sein Geburtsjahr. Von unbekannter Hand findet um diese Zeit nämlich folgender Eintrag: „772. auch ich geboren“³⁰². Sehr wahrscheinlich war Beethoven deshalb 1812 der Meinung, in diesem Jahr die 40 zu überschreiten – eine psychologisch nicht ganz unwesentliche Grenze³⁰³. Mit der kürzlich eingerichteten

³⁰¹ Vgl. Solomon (1970): S. 708.

³⁰² Beethoven (1972): Bd. 6 S. 110.

³⁰³ Den Hinweis verdanke ich Herrn Prof. Hans-Joachim Hinrichsen.

Jahresrente hatte Beethoven zudem eine sichere finanzielle Basis erhalten und sein Ruhm als Komponist näherte sich dem Zenit. Dies waren die Umstände, unter denen sich Beethoven ernsthaft um eine Eheschliessung bemühte.³⁰⁴ Der bekannte Brief an die „Unsterbliche Geliebte“³⁰⁵ wurde im Juli 1812 verfasst. In dieser Zeit Beethoven eröffnete Beethoven sein Tagebuch mit Einträgen, worin das Scheitern der Ehepläne und die Entscheidung zum gänzlichen Verzicht auf die Gründung einer Familie dokumentiert sind³⁰⁶:

„den 13 May 1813 / Eine grosse Handlung, welche seyn kann zu /
unterlassen und so bleiben – o welcher Unterschied / gegen ein unbe-
flissenes Leben, welches sich in mir / so oft abbildete – o schreckliche
Umstände, die / mein Gefühl für Häuslichkeit nicht unterdrücken, /
aber deren Ausübung[,] o Gott, Gott[,] sieh' auf / den unglücklichen B.
herab[,] laß es nicht länger so dauern –“³⁰⁷.

In der Biographik wird dieser Entschluss, auf den Beethoven nicht mehr zurückkam, gemeinhin als Wendepunkt angesehen.³⁰⁸ Der Misserfolg habe ihn in eine tiefe persönliche Krise gestürzt. Maynard Solomon vermutete sogar einen Selbstmordversuch im Frühjahr oder Sommer 1813,³⁰⁹ Kinderman wies darauf hin, dass 1813 keine bedeutenden Werke entstanden seien.³¹⁰ Damit werden die Geschehnisse um die „Unsterbliche Geliebte“ gleichsam zum Auslöser einer künstlerischen Krise stilisiert, die allerdings bis ungefähr 1817 angehalten haben soll.

Eine Phase merkwürdig gesteigerter Produktivität bildet einzig die Zeit des Wiener Kongresses. Nach Napoleons Niederlage fand sich die politische Spitze Europas ab dem 14. August 1814 in Wien ein, um die Friedensbedingungen auszuhandeln. Nahezu ein Jahr lang war die Stadt in einen Ausnahmezustand versetzt: Um die europäische Belegschaft zu unterhalten, wurden Empfänge, Bälle, Theateraufführungen, Feuerwerke und andere Veranstaltungen aller Art in bisher ungekannter Häufigkeit gegeben. Auch Konzerte gehörten selbstverständlich zum Unterhal-

304 Vgl. Sullivan (1927): S. 171.

305 Beethoven (1996-1998): Bd. 2 Nr. 582 S. 268ff.

306 Vgl. Solomon (1977): S. 188f.

307 Solomon (1990): S. 39f.

308 Vgl. Indorf (2004): S. 349.

309 Siehe Solomon (1977): S. 219f.

310 Siehe Kinderman (1995): S. 167.

tungsangebot.³¹¹ Als musikalisches Aushängeschild der Stadt konnte Beethoven stark von der kulturellen Ausnahmesituation profitieren. Er schuf mehrere Werke mit politischem Sujet, die ihm sowohl finanziellen als gesellschaftlichen Erfolg brachten. Bereits vor dem Kongress, aber mit programmatischem Bezug auf die Niederlage Napoleons in Spanien, hatte er *Wellingtons Sieg oder die Schlacht bei Vittoria* op. 91 geschrieben – ein Werk, das geradezu exemplarisch für sein Schaffen dieser Zeit steht: von der Forschung heute als künstlerisch bedeutungslos eingeschätzt, wurde es vom Publikum sofort begeistert aufgenommen und bescherte Beethoven einen Grosserfolg. Ebenfalls in demselben Kontext entstanden neben anderem *Germania* WoO 94, *Ihr weisen Gründer glücklicher Staaten* WoO 95 und *Der glorreiche Augenblick* op. 136. Auch diese in der Forschung zuweilen als „potboilers“ bezeichneten Werke³¹² sind mit einem politisch-patriotischen Programm versehen, wurden vom Publikum aber sehr gut aufgenommen und mehrten Beethovens Ruhm als Komponist. Für die russische Kaiserin Elisabeth Alexiewna schuf er eine Polonaise (opus 89) – ein glänzendes Stück in einem damals äusserst populären Genre³¹³ – deren Dedikation ihm 50 Dukaten einbrachte. Allen diesen Werken, die eine Phase geringer Produktivität zeitweilig unterbrechen, ist ihre auf äusserliche Wirkung bedachte Machart gemein, die, gerade im Fall von *Wellingtons Sieg*, wenig Wert auf kompositorische Subtilitäten zu legen scheint. Lewis Lockwood unterstellt finanzielle Motive: „It seems very clear that Beethoven was moved by genuine financial concerns as well as career ambitions in his quest for popular success in these years“³¹⁴. Ebenso argumentiert William Kinderman, wenn er schreibt, die Werke der Kongresszeit führten „to a steep decline in artistic quality. More than at any other time in his career, economic and political factors exerted a dominating influence“³¹⁵. Und wirklich war der finanzielle Erfolg beträchtlich. Im Jahr 1814 verdiente Beethoven mehr mit öffentlichen Konzerten als in allen vorangegangenen und nachfolgenden Jahren zusammen.³¹⁶

Nach dem Ende des Wiener Kongresses im Juni 1815 bricht auch die Reihe öffentlichkeitswirksamer politischer Kompositionen ab. „1815 [is] the first year since the 1790s when Beethoven did not complete a large-scale work with orchestra, and it

³¹¹ Vgl. Coldicott (1992): S. 72.

³¹² Siehe z. B. Lockwood (2003): S. 363.

³¹³ Vgl. Ballstaedt (1994): S. 23.

³¹⁴ Lockwood (2003): S. 334.

³¹⁵ Kinderman (1995): S. 169.

³¹⁶ Vgl. Moore (1987): S. 392.

marked the start of a conspicuous decline in productivity that was not reversed until 1818“³¹⁷. Das gesellschaftliche Leben Wiens wurde durch die restriktive Restaurationspolitik Metternichs stark verändert und die Zeit für politisch-euphorische Werke wie jene der Kongresszeit war vorbei. Doch wandte sich Beethoven merkwürdigerweise auch von dem äusserst publikumswirksamen Stil gänzlich ab, dem er seine grössten Erfolge überhaupt verdankte. Die 1816 vollendeten Kompositionen, nämlich der Liederkreis *An die ferne Geliebte* op. 98 und die Klaviersonate op. 101, sind in ihrer ruhigen Innerlichkeit das schiere Gegenteil jener „potboilers“. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass es sich dabei um eine bewusste Entscheidung handelte, hatte er sich in Zusammenhang mit den rasch entstandenen Gelegenheitswerken für den Kongress doch in sein Tagebuch notiert: „Das man gewiss schöner schreibt[,] sobald man für das Publikum schreibt[,] ist gewiss[,] eben so[,] wenn man geschwind schreibt.“³¹⁸ Genau das konnte jedoch nicht opportun erscheinen, wenn ein historisches Bewusstsein die Massstäbe an die eigene Kunst veränderte. Es ist deshalb vielleicht kein Zufall, dass der kompositorische Output quantitativ nie mehr an das hohe Niveau der mittleren Phase anzuschliessen vermochte. Bis an sein Lebensende komponierte Beethoven zwar stetig weiter, es entstanden jedoch deutlich weniger Werke also zuvor. Dafür sind diese oftmals von einer bislang ungekannten Monumentalität.

Ein erstes Beispiel ist die von 1817 bis 1819 entstandene „*Hammerklaviersonate*“ op. 106. Der hohe Anspruch dieser Musik ist nicht allein durch ihre gewaltigen Ausmasse unverkennbar. Beethoven selbst soll Carl Czerny gegenüber geäussert haben: „Jetzt schreibe ich eine Sonate, welche meine Grösste seyn soll“³¹⁹. Es ging also offenbar darum, ein bereits reiches Sonatencœuvre um einen Beitrag zu erweitern, der alle bisherigen übertreffen sollte³²⁰. In der Verlagsanzeige wurde sie mit den Worten angekündigt: „dass dasselbe [Werk] in Rücksicht der künstlerischen Vollendung und des gebundenen Styles gleichsam eine neue Periode für Beethoven's Clavierwerke bezeichnen wird“³²¹. Dass für die Erprobung eines neuen Anspruches auf historische Gültigkeit die Gattung der Klaviersonate gewählt wurde, würde nicht erstaunen. In ihr hatte sich Beethoven in seinen frühen Wiener

³¹⁷ Cooper (2000): S. 241.

³¹⁸ Solomon (1990): S. 49. Siehe auch den Kommentar 15 S. 130.

³¹⁹ Czerny (1963): S. 16.

³²⁰ Siehe auch Kapitel 5.3 Eine „neue Periode für Beethoven's Clavierwerke“ S. 169ff.

³²¹ O. A. (1819): S. 844. Abgedruckt in Thayer (1865): S. 135 und Kinsky/Halm (1955): S. 294.

Jahren ein eigenes Feld geschaffen, in welchem er sich noch nicht dem Gattungsanspruch etwa des Streichquartettes und dem nachmals unausweichlichen Vergleich mit Haydn und Mozart aussetzte. In allen Phasen seines Schaffens bot sie ihm vielleicht auch deshalb die Möglichkeit zum Experimentieren, weil Beethoven als Pianist mit dem Instrument am vertrautesten war.

Für das in der Nachkongresszeit an Wichtigkeit gewinnende häusliche Musizieren ist die „*Hammerklaviersonate*“ bezeichnenderweise nicht geeignet, schliessen ihre immensen pianistischen Anforderungen die Bewältigung durch Dilettanten, selbst im besten Wortsinne, nahezu aus. Nicht zufällig geschah die erste nachweisbare Aufführung durch den Virtuosen Carl Czerny. Und auch in ihrem Skopus ist die Sonate mehr ein Werk für den Konzertsaal. Joseph Czerny, der nicht mit Carl Czerny verwandt ist, berichtete Beethoven, dass selbst die begabte Pianistin Nanette Streicher überfordert sei: „Die Streicher studiert / Ihre letz[t]e *Sonate* [op. 106] schon / 3 Monathe und kann / noch nicht den 1^{sten} Theil“³²². Auch die letzten fünf Streichquartette, darunter besonders das Streichquartett op. 130 mit dem ursprünglichen Finale der *Grossen Fuge*, eignen sich kaum noch für das häusliche Musizieren. „Was in all diesen Werken [den letzten Streichquartetten] aber zerbricht, ist die funktionale Beziehung der Komposition auf ein Musizieren als Gesellschaftsform (also auf Kammermusik im ursprünglichen Sinne) [...]“.³²³

Nach der Klaviersonate op. 106 folgten weitere Werke, die ihrem Anspruch nach erkennbar dazu angetan waren, als Gattungssolitäre von höchstem Rang einen Platz im Kanon zu erobern, so etwa die *Diabelli-Variationen*, die *Missa solemnis*, von der Beethoven an den Verleger Heinrich Albert Probst schrieb: „leider muss ich nun doch über mich selbst sprechen, indem ich sage daß sie wohl mein grösstes werk, was ich geschrieben [...]“³²⁴, die 9. Sinfonie und das Streichquartett op. 130, die in ihrer Funktion aber gerade nicht für das in der Nachkongresszeit an Wichtigkeit gewinnende häusliche Musizieren geeignet waren. Es macht den Anschein, als habe Beethoven nach 1817 mit einer gewissen Systematik nochmals alle grossen Gattungen mit mindestens einem Werk höchsten Anspruchs bedient, als ginge es darum, auf einem neuen Stand des Komponierens noch einmal paradigmatische Werke zu schaffen. Dass die Fugentechnik als ein bedeutendes Ele-

322 Beethoven (1972): Bd. 1 S. 109.

323 Gruber (1995): S. 269.

324 Beethoven (1996-1998): Bd. 5 Nr. 1788 S. 282.

ment dieser kompositorischen Veränderung gelten kann, zeigt sich schon daran, dass alle diese Werke mit je mindestens einer gewichtigen Fuge bestückt sind. Ihre Verwendung kann ebenso als Zeichen eines neuen historischen Bewusstseins wie als Indikator für das hohe, wahrscheinlich sogar auf Geschichtlichkeit Anspruch erhebende Selbstverständnis des Komponisten gelten. Gegenüber dem Verleger Carl Friedrich Peters schrieb Beethoven 1822, dass er sich am liebsten nur mit den arriviertesten Gattungen beschäftigen würde: „wär mein Gehalt nicht gänzlich ohne Gehalt, ich schrieb nichts als Opern, Sinfonien Kirchenmus. höchstens noch Quartetten –“³²⁵. Freilich fehlen im Spätwerk eine Oper und ein Solokonzert, um die Liste der grossen Gattungen zu vervollständigen. Mit Plänen zu einer grossen Oper hat sich Beethoven tatsächlich mehrfach beschäftigt. In einem Skizzenbuch aus den Jahren 1815/1816 hielt er Ideen zu einer Bacchus-Oper fest: „Dissonanzen vielleicht in der ganzen Oper nicht aufgelöst oder ganz anders da sich in diesen Zeiten unsere verfeinerte Musik nicht denken läßt“³²⁶. Auch später, so z. B. 1823, wurde die Komposition einer weiteren Oper mehrfach besprochen.³²⁷ Weshalb eine solche nicht zustande kam, mag unter anderem mit den Schwierigkeiten bei der Wahl des Sujets zusammenhängen. Leichter ist das Fehlen eines Solokonzertes zu erklären: hier waren schlicht die Voraussetzungen für eine Aufführung nicht gegeben. Beethoven konnte aufgrund seiner Schwierigkeiten mit dem Gehör nicht mehr als Pianist auftreten. Bereits nach der Akademie vom Dezember 1808 spielte er kaum noch öffentlich.³²⁸ Seinen letzten Auftritt hatte er am 25. Januar 1815 am Wiener Kongress, als er sein Lied *Adelaide* begleitete.³²⁹ Vielleicht wurden die bereits weit gediehenen Skizzen zu einem Klavierkonzert in D-Dur (Hess 15) deshalb nicht weiter verfolgt.³³⁰ Ein anderer denkbarer Grund ist die Absage eines 1815 geplanten Benefizkonzertes.³³¹ Andere Virtuosen führten normalerweise ihre eigenen Konzerte auf, so dass Beethoven nicht darauf hoffen konnte, ohne Auftrag Gewinn aus einer solchen Komposition zu ziehen.

³²⁵ Beethoven (1996-1998): Bd. 4 Nr. 1516 S. 553f.

³²⁶ Nottebohm (1887): S. 329. Aus dem Zitat kann jedoch nicht abgelesen werden, dass Beethoven mit seinem Kompositionsstil bewusst auf die „veränderten äusseren Gegebenheiten“ (Indorf (2004): S. 350, auch schon bei Goldschmidt (1977): S. 302f.) reagiert hätte, da sich „in diesen Zeiten“ eindeutig auf das antike Sujet bezieht.

³²⁷ Siehe Beethoven (1972): Bd. 2 S. 322ff., Bd. 3 183, Bd. 5 S. 35 und S. 119.

³²⁸ Vgl. Kinderman (2009): S. 105f.

³²⁹ Vgl. Knittel (2002): S. 135.

³³⁰ Vgl. Lockwood (1970): S. 626 und Lockwood (1976): S. 148.

³³¹ Vgl. Johnson/Tyson/Winter (1985): S. 238. Nicholas Cook meint dagegen, innermusikalische Gründe seien dafür verantwortlich gewesen, dass die Skizzen unvollendet liegen blieben (siehe Cook (1989): S. 371).

3.5.1 Exkurs II: Der Vormundschaftsstreit

Nach der geschäftigen Phase im Kontext des Wiener Kongresses folgen noch einmal knapp drei Jahre, in welchen wenig entstand. Genauer: Zwischen der Klaviersonate op. 101, 1816 vollendet, und der „Hammerklaviersonate“ op. 106, die hauptsächlich von Herbst 1817 bis Herbst 1818 ausgearbeitet wurde, klafft eine Lücke. Ausser einigen nicht veröffentlichten Liedern und Arrangements komponierte Beethoven Variationen über Volkslieder für Flöte und Klavier (opp. 105 und 107) und, vielleicht nicht bedeutungslos, seine einzige selbständige Fuge, die Fuge für Streichquintett op. 137. Eine schwerere Erkrankung hinderte ihn vor allem im Sommer 1817 am Komponieren.³³² Als Hauptgrund für die kompositorische Pause wird allerdings meist der Vormundschaftsstreit um seinen Neffen Karl angeführt. Im November 1815 war Ludwigs Bruder Caspar Carl van Beethoven gestorben. Dessen Frau Johanna, die er „Königin der Nacht“ nannte, hielt Ludwig nicht für fähig, den neunjährigen Sohn richtig zu erziehen, weshalb er einen mehr als vierjährigen Gerichtsstreit lostrat³³³, in dessen Verlauf ihm das Sorgerecht zugesprochen wurde. Erst 1820, nach zahlreichen Gerichtsterminen, Wendungen und Berufungen wurde der Entscheid definitiv bestätigt.

Beethovens Bemühungen um seinen Neffen sind nicht vorwiegend deshalb interessant, weil sie als Erklärung für einen künstlerischen Hiatus dienen können, sondern weil an dem von ihm vorgesehenen Erziehungsprogramm, das bekanntlich im tragischen Selbstmordversuch Karls mündete, etwas über Beethovens Selbstverständnis als Künstler ablesbar ist. Ein Künstler hatte für Beethoven „Lehrer der Nation“³³⁴ zu sein, und mit Schiller führte für ihn eine „ästhetische Erziehung“ zu moralischem Handeln.³³⁵ Als Grundidee hinter Beethovens Erziehungsmethode dürfte als Ziel die Ausbildung eines zu grossen Taten fähigen moralischen Subjektes gestanden haben. Es wurde bislang noch nicht angemerkt, dass Plutarch, der zu Beethovens Lieblingslektüre gehörte³³⁶, in seiner Lebensbeschreibung Philopoimens wohl ein Paradebeispiel dessen bot, was Beethoven bei der Erziehung Karls vorgeschwebt haben dürfte. Philopoimen wird nach dem Tod seines Vaters von

332 Vgl. Cooper (2000): S. 253.

333 Vgl. Lockwood (1992): S. 355.

334 Beethoven (1996-1998): Bd. 2 Nr. 591 S. 287. Da spezifisch über Dichter.

335 Siehe z. B. Schillers 23. Brief *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* und *Über den moralischen Nutzen ästhetischer Sitten*. Vgl. Berger (1999): S. 41.

336 Vgl. Borthwick (1998): S. 269.

dessen Freund Cassander zu einem tugendhaften Mann erzogen, der als grosser Feldherr in die Geschichte Griechenlands eingeht. Es leuchtet unmittelbar ein, dass Beethoven sich selbst in der Vita Philopoemens, und zwar in der Person Cassanders, erkannt haben dürfte. Ein Exzerpt in seinem Tagebuch belegt, dass Beethoven sie wirklich kannte.³³⁷ An den Magistratsbeamten Franz Tschischka schrieb er im Februar 1819: „[...] aber ich will meinem Nahmen durch meinen Neffen ein neues Denkmaal stiften [...]“. Der Neffe scheint für Beethoven eine Art lebensweltliches Kunstprojekt gewesen zu sein, durch welches er, ausserhalb seiner Kunst, seine eigene moralische Grösse zu demonstrieren hoffte, indem er ihn zu einem moralischen Menschen zu erziehen suchte. Die Laufbahn des Neffen war deshalb bereits vorgezeichnet: „Der Knabe muß Künstler werden oder Gelehrter, um ein höheres Leben zu leben und nicht ganz ins Gemeine zu versinken. Nur der Künstler oder der freie Gelehrte tragen ihr Glück im Innern.“³³⁸ Schon 1811 hatte er in einem Brief geschrieben: „nur die Kunst und die Wissenschaft erhöhen den Menschen bis zur Gottheit“.³³⁹ Es ist nur logisch, dass Karl diesen Ansprüchen nicht genügen konnte. Welche Erschütterungen das endgültige Scheitern der Pläne mit dem tragischen Tiefpunkt von Karls Selbstmordversuch im August 1826 ausgelöst hat – das für Beethoven wohl einem Scheitern als moralischem Subjekt gleichkam – lässt sich kaum erahnen. Er überlebte Karls Selbstmordversuch nur um ein gutes halbes Jahr.

3.5.2 Exkurs III: Der Gehörverlust

Beethovens fortschreitender Gehörverlust ist als biographisches Faktum wohlbekannt, in ihrer Auswirkung auf das Komponieren wird sie heute aber meistens entweder bagatellisiert oder trivial als Auslöser einer Wendung ins Innere gedeutet. Bereits seit dem Ende der 1790er-Jahre litt Beethoven an Hörproblemen und Ohrensausen.³⁴⁰ Im *Heiligenstädter Testament*³⁴¹ verliet er seiner Befürchtung Ausdruck, dass die Schädigung des Gehörs irreparabel sein könnte. Um 1813 hatte der Gehörsinn vor allem des linken Ohres so weit abgenommen, dass er sich von Johann

³³⁷ Siehe Solomon (1990): S. 91f.

³³⁸ Thayer/Deiters/Riemann (1917-1923): Bd. 3 S. 558.

³³⁹ Beethoven (1996-1998): Bd. 2 Nr. 585 S. 274.

³⁴⁰ Siehe dazu den Brief an Franz Gerhard Wegeler von 1801: Beethoven (1996-1998): Bd. 1 Nr. 65 S. 78ff.

³⁴¹ Beethoven (1996-1998): Bd. 1 Nr. 106 S. 121ff.

Nepomuk Mälzel Hörrohre und von Andreas Streicher Trichteraufsätze für das Klavier konstruieren liess.³⁴² Es ist ungewiss, ob Beethoven je völlig ertaubte.³⁴³ Nach Aussage seines Schülers Carl Czerny war er aber um 1817 nicht mehr in der Lage, Musik zu hören,³⁴⁴ und ab 1818 mussten Unterhaltungen schriftlich geführt werden. Spätestens ab 1824 hörte er dann kaum mehr etwas.³⁴⁵ Es ist oft zu lesen, dass vor allem die sozialen Auswirkungen der Ertaubung beträchtlich gewesen seien und zur Isolation Beethovens geführt hätten. Aber allein schon die Tatsache, dass öffentliche Auftritte als Pianist ab 1815 überhaupt nicht mehr möglich waren und ebenso die Dirigate von der Ertaubung in höchstem Masse eingeschränkt wurden, bildet eine Zäsur auch in der künstlerischen Biographie. Überdies ist bekannt, dass Beethoven hervorragend improvisierte und wenigstens teilweise am Klavier komponierte³⁴⁶, was mit fortschreitender Ertaubung nicht mehr in gleicher Weise möglich war. In sein Tagebuch notierte er: „Nur wie vorhin wieder auf dem Clavier / in eignen Phantasien – trotz allem Gehör“³⁴⁷. Im Mindesten musste die fortschreitende Ertaubung einen Einfluss auf Beethovens Arbeitsweise haben, wenn auch die musikalische Qualität davon unberührt blieb, weshalb die bequemere Beschränkung auf die Postulierung bloss sozialer Auswirkungen Wesentliches ausser Acht lässt.

Allerdings wurde dies nicht immer so gesehen. In der bald schon etablierten Einteilung in drei Schaffensphasen wurden physische Ursachen wie die Ertaubung als Erklärung für den als unverständlich geltenden Spätstil herangezogen, und teilweise wurde sogar vermutet, Beethoven sei irrsinnig geworden.³⁴⁸ Dadurch war es möglich, negativ bewertete Idiosynkrasien des Spätstiles als kompositorische Unzulänglichkeiten aufzufassen, die nur aufgrund der verunmöglichten sensorischen Überprüfung zustande gekommen seien. Schon Carl Czerny schreibt:

„Der dritte Styl Beethovens datirt sich von der Zeit, als er nach und nach ganz gehörlos wurde. Daher die unbequeme Spielweise bey seinen letzten Claviersachen, [...] daher manche harmonische Härte, und

342 Vgl. Breyer (2008c): S. 761.

343 Vgl. Klinger (2006): S. 126.

344 Siehe Thayer/Deiters/Riemann (1917-1923): Bd. 4 S. 74.

345 Vgl. Breyer (2008c): S. 761.

346 Siehe Beethoven (1996-1998): Bd. 5 Nr. 1686 S. 163ff.

347 Solomon (1990): S. 93f.

348 Vgl. Knittel (1995): S. 19f. und S. 32; vgl. Knittel (2002): S. 141.

er äußerte sich gegen Dr. Bertolini im Vertrauen, daß ihn seine Taubheit hindre, den consequenten Fluß und Zusammenhang seiner früheren Werke auch in seinen letzten zu befolgen, da er früher gewohnt war, alles beym Clavier zu componieren. Gewiß würde er in seinen letzten Werken gar vieles geändert haben, wenn er es hätte hören können“³⁴⁹

In Bezug auf die Fuge der „*Hammerklaviersonate*“ op. 106 ist diese Meinung noch 1971 anzutreffen: „Diese Musik folgt offensichtlich den Reflexen der Finger nicht. Sie wird von dem realen Ton nicht korrigiert – wir sehen das in den Dutzenden, für das derzeitige Gehör unglaublicher Ausdrücke des Dissonierens“³⁵⁰. Es ist eine eigentümliche Inkonsequenz, dass einerseits harte Dissonanzen gerade in den Fugen der Schwerhörigkeit angelastet wurden, andererseits aber auch argumentiert wurde, durch die Verwendung polyphoner Techniken hätte Beethoven ebendem vorzubeugen versucht. Durch das Zurücktreten der Klanglichkeit hinter die Struktur, so die Idee, liesse sich für einen tauben Komponisten das Tonmaterial leichter handhaben, da die stärkere Reglementierung der Polyphonie unabhängig vom Gehör Richtlinien zur Ausarbeitung des Tonsatzes böte. „Zu den als Wirkungsträger durchaus gewollten Klangverschleierungen und Geräuschfarben treten beim späten Beethoven auch solche, die besonders dem Klavierspieler und seiner mangelnden Hörfähigkeit zur Last liegen. Es ist durchaus denkbar, daß Beethoven aus seinem Freundeskreis [...] in vorsichtiger Weise Vorhaltungen gemacht worden sind, die den Künstler noch darin bestärken mochten, sich der polyphonen Form als eines Mittels zu bedienen, den Geräuschwirkungen entgegenzuarbeiten“.³⁵¹

Die Annahme, durch die Verwendung der Fugentechnik liessen sich unerwünschte „Geräuschwirkungen“ reduzieren, ist allerdings verfehlt. Denn es trifft keineswegs zu, dass die Klanglichkeit in der Fuge eine untergeordnete Rolle spielt. Und dass besonders an der Fuge der „*Hammerklaviersonate*“ op. 106 und an der *Grossen Fuge* op. 133 klangliche Härten bemängelt wurden, zeigt, dass es mitnichten Beethovens Absicht gewesen sein kann, durch die Verwendung der Fugentechnik unbeabsichtigte Geräuschwirkungen zu vermeiden. Die letzten Werke lassen den

³⁴⁹ Czerny (1963): S. 15.

³⁵⁰ Christoff (1971): S. 334.

³⁵¹ Bücken (1934): S. 124. Als Beispiel einer solchen „Geräuschwirkung“ muss bei Bücken, und das ist selbst bei wohlmeinender Lesart kaum noch nachvollziehbar, der Beginn der Klaviersonate op. 101 erhalten.

Schluss auf eine kompositorische Beeinträchtigung ohnehin nicht zu. Im Gegenteil bezeugen zahlreiche Stellen sowohl Beethovens präzise Klangvorstellungen als auch die Sorgfalt, mit welcher er sie im Notentext fixierte. So schreibt er beispielsweise im fünften Satz des Streichquartetts op. 131 ein *sul ponticello* vor. Diesen Effekt hatte er zuvor noch nie verwendet und die Konversationshefte bezeugen, dass er sich noch eigens bei dem Violinisten Karl Holz darüber informierte.³⁵² Des Weiteren ist in der Klaviersonate op. 101 am Ende des Adagios sehr genau der Übergang von dem *una corda* zum *tutte le corde* vorgezeichnet, indem die Verschiebung nicht auf einmal aufgehoben werden soll, sondern „nach und nach mehrere Saiten“ zu erklingen haben. Diese präzise disponierte Anweisung verstärkt den auskomponierten Effekt des crescendo Arpeggios, das genau mit der Anweisung „alle Saiten“ in ein typisch Beethovensches Subito-Piano mündet.

Sind die Folgen der Ertaubung nicht in Form unbeabsichtigter Dissonanzreibungen oder überhaupt als kompositorisches Defizit am Werk erkennbar, so sollte dennoch ihre Konsequenzen für den Künstler nicht unterschätzt werden. Dieser Aspekt scheint in der heutigen Forschung aber beinahe tabuisiert, weil damit implizit eine Herabminderung der Qualität der Werke zusammenzuhängen scheint, die sich nicht rechtfertigen lässt. Die Bagatellisierung der Auswirkungen auf die künstlerische Biographie unter Betonung der sozialen Folgen ist aber vielleicht ein Kompromiss, der dem eigentlichen Sachverhalt nicht ganz gerecht wird. Denn dass eine Ertaubung für einen Komponisten abgesehen von sozialen Kontaktmöglichkeiten auch nicht zu unterschätzende Folgen für sein Arbeiten haben muss, dürfte eigentlich wenig umstritten sein. Jedoch betreffen diese Folgen vielleicht weniger die Ausgestaltung der Werke selber, jedenfalls sicher nicht im Sinne kompositorischer Fehler oder eines Nichtbeherrschens klanglicher Effekte, als vielmehr die Arbeitsweise und die Konzeption derselben. Es ist müßig, konkrete Passagen der Spätwerke auf ein auditives Defizit zurückführen zu wollen, aber vielleicht ist es möglich, jenseits der psychologisierenden Deutung einer „Verinnerlichung“³⁵³ der Musik die Ertaubung als Faktor der künstlerischen Biographie ernst zu nehmen.

352 Siehe Beethoven (1972): Bd. 10 S. 114. Den Hinweis verdanke ich Herrn Prof. Dr. Hans-Joachim Hinrichsen.

353 So z. B. bei Goldschmidt (1985): S. 212f.

3.6 KÜNSTLERISCHE REFLEXION

Der oft beschworene, angebliche künstlerische Hiatus zwischen 1813 und 1819, welcher dem Spätwerk vorausgeht, sowie die vorwiegend biographischen Erklärungen sollten im Folgenden noch einmal in den Blick genommen werden. Es entstanden ab 1813, wie gesagt, weniger Werke als in den Jahren davor. Doch lässt sich in jedem Jahr mindestens ein bedeutendes vollendetes Werk aufzählen: 1814 die Klaviersonate op. 90 und die Überarbeitung des *Fidelio*, 1815 die Cellosonten op. 102, 1816 der Liederkreis *An die ferne Geliebte* op. 98 und die Klaviersonate op. 101.³⁵⁴ Von einer künstlerischen Stagnation lässt sich in dieser Zeit eigentlich nur in Bezug auf die merkwürdig schwachen Kompositionen für den Wiener Kongress sprechen. Wohl aber ist eine Verlangsamung der Produktion erkennbar. Fast gar nichts komponiert hat Beethoven um 1816/1817, nämlich nach der Vollendung der Klaviersonate op. 101 und vor der Arbeit an der „*Hammerklaviersonate*“ op. 106. Eine solche Lücke ist in Beethovens Schaffen beinahe ohne Parallele. Einzig im Jahr 1793, seinem ersten in Wien, war die Produktivität ähnlich gering, dannzumal möglicherweise aus dem Grund, dass sich Beethoven im Unterricht bei Joseph Haydn intensiv der Überarbeitung einiger seiner bisherigen Kompositionen widmete.³⁵⁵ Wie war nun aber die Situation um 1817? Was konnte Beethoven, abgesehen von einer hartnäckigen Erkrankung, am Komponieren gehindert haben?

Verschiedene Faktoren scheinen hierbei eine Rolle zu spielen. Erstens präsentierte sich die politische Situation nach dem Wiener Kongress stark verändert, was sich auch auf die Bedingungen der musikalischen Produktion niederschlug. Wie zahlreiche andere litt Beethoven unter den politischen Bedingungen des „Biedermeier“. An Nepomuk Kanka in Prag berichtete er im März 1807: „-übrigens macht einem alles um unß nahe her ganz verstummen, dies soll aber zwischen unserm geknüpften Freundschafts u. SeelenBand nicht statt finden [...]“³⁵⁶. Sicherlich ist dies in erster Linie als Hinweis auf die Metternichsche Zensur und das Spitzelwesen, die sich nach den Karlsbader Beschlüssen 1819 nochmals verschärfen sollten, zu lesen. Ob sich das von Beethoven angesprochene „Verstummen“ neben der politischen Meinungsäußerung auch auf das Komponieren beziehen lässt – wie es

354 Vgl. Indorf (2004): S. 351.

355 Vgl. Ronge (2011): S. 54f. Siehe Kapitel 2.2.2.1 Unterricht bei Joseph Haydn S. 40ff.

356 Beethoven (1996-1998): Bd. 4 Nr. 1099 S. 41.

gemeinhin getan wird³⁵⁷ – ist hingegen gar nicht so klar. Neben der politischen Situation hatte sich auch Beethovens Position in der deutschsprachigen Musikwelt erheblich verschoben. Nach Haydns Tod 1809 galt er unbestritten als grösster lebender Komponist, mindestens im Bereich der Instrumentalmusik. Während des Wiener Kongresses konnte er diesen Ruf festigen; seine Popularität erreichte bislang ungekannte Höhen und der finanzielle Ertrag war immens. Besonders die Aufführung von *Wellingtons Sieg* im Dezember 1813 war ein Grossefolg. Schindler nennt sie „einen der ,wichtigsten Momente im Leben des Meisters in welchem alle bisher dissentierenden Stimmen, mit Ausnahme weniger Fachmänner, sich endlich dahin geeinigt hatten, ihn des Lorbeers würdig zu halten“³⁵⁸. Danach liessen sich diese Erfolge allerdings nicht fortsetzen, die späteren Kompositionen wurden nicht mit demselben Enthusiasmus aufgenommen. In Rezensionen wurde oft konstatiert, dass die Werke wohl noch nicht verstanden würden, dass sich dies nach mehrmaligem Hören aber wahrscheinlich ändern werde. Bemerkenswert ist dabei der Vertrauensvorschuss an den Komponisten, dem uneingeschränkte Autorität eingeräumt wird: der Fehler wurde nicht in der Musik, sondern beim Hörer vermutet.

Zweitens waren die Prozesse gegen Kinsky und Lobkowitz 1815 zu einem Abschluss gebracht worden und Beethoven konnte sich nun seiner finanziellen Grundlagen einigermaßen sicher sein. Er hatte sich heftig für die Jahresrente gewehrt und dabei durchaus mehr gefordert, als ihm vertraglich zugestanden hätte. Den juristischen Kampf um Anpassung der Rente sogar gegen den konkursiten Lobkowitz, ein Freund und grosszügiger Unterstützer, führte Beethoven vielleicht auch deshalb, weil auf dieser Sicherung der finanziellen Existenz ein Entwurf einer künstlerischen Laufbahn beruhte, der eines solchen gesicherten Einkommens wesentlich bedurfte. Es ist immerhin denkbar, dass er dieses Geldes vor allem deshalb sicher sein wollte, damit, wie er selber schrieb, „ich es aushalte bey einem grossen werk“³⁵⁹. Reichte die Jahresrente nicht aus, um die Ausbildung des Neffen und ihrer beider Lebensunterhalt allein daraus zu bestreiten, so erlaubte sie doch eine gewisse Freiheit bei der Auswahl und der Konzeptionierung seiner Projekte.

357 Siehe z. B. Indorf (2004): S. 351.

358 Thayer/Deiters/Riemann (1917-1923): Bd. 3 S. 395.

359 Beethoven (1996-1998): Bd. 4 Nr. 1259 S. 190f.

Nicht zuletzt war Beethoven um 1817 bereits so taub geworden, dass er Musik nicht mehr hören konnte, und ab 1818 waren Gespräche nur noch mit Hilfe der Konversationshefte möglich. Die fortschreitende Ertaubung hatte nicht nur Folgen für sein soziales Leben, sondern musste auch einen wesentlichen Einschnitt in die künstlerische Biographie bedeuten, die von Beginn an immer auch auf der Positionierung als Virtuose gefusst hatte. Auftritte als Pianist waren nun aber gar nicht mehr, solche als Dirigent kaum noch möglich. Für den Komponisten Beethoven muss die Ertaubung eine Veränderung der Arbeitsweise erzwungen haben, auf die er zwar sicherlich nicht unvorbereitet war, die er aber doch durch die Verwendung mechanischer Hörhilfen so lange als möglich aufzuschieben suchte.

Wenn aber gewohnte Arbeitsweisen durch äussere Einflüsse erodieren – und dass dies der Fall war, steht zumal bei einem Komponisten, der es gewohnt war, am Klavier zu phantasieren, ausser Frage – hat die Annahme, dass dadurch an einem bestimmten Punkt die bewusste Wahrnehmung des Phänomens eine intensive Reflexion darüber anstösst, vielleicht einige Plausibilität. Alle diese Gegebenheiten, die Sicherung der Jahresrente, das veränderte politische Umfeld, der definitive Aufstieg zum führenden Komponisten der Zeit und besonders die fortschreitende Ertaubung, bildeten am Ausgangspunkt zum Spätwerk eine Situation, welche eine grundsätzliche Neuorientierung zumindest befördern musste. Der Lebensentwurf hatte sich in den Jahren zuvor mit der gescheiterten Beziehung mit der „Unsterblichen Geliebten“ und dem darauf folgenden definitiven Verzicht auf eine eheliche Verbindung sowie mit der Vormundschaft über den Neffen Karl zwar radikal verändert, in der neuen Form dann aber konsolidiert. Erstaunlicherweise wurde bislang jedoch zu wenig darauf hingewiesen, dass die oben angeführten Umstände eine ebenso gründliche Erschütterung des künstlerischen Selbstverständnisses darstellen mussten.

Es scheint möglich, dass sich Beethoven in der Zeit zwischen 1815 und 1817 in grundlegenden Reflexionen seiner künstlerischen Ziele versicherte³⁶⁰. Maynard Solomon stellte fest: „In 1815 [...] Beethoven faced a situation new in quality. Although there were new musical trends developing, Beethoven was unwilling to explore any of them“³⁶¹. Möglicherweise ging es nach dem Tod Haydns, nach welchem Beethoven die zentrale Position im deutschsprachigen Musikraum zu-

³⁶⁰ Vgl. ansatzweise Indorf (2004): S. 352.

³⁶¹ Solomon (1977): S. 229.

kam, und den Erfolgen am Wiener Kongress, darum, sich künstlerisch neu zu besinnen und das eigene Schaffen kritisch zu prüfen. Ähnlich wie 1793 wäre der Rückgang der Produktivität bis hin zu einem zeitweiligen Stillstand um 1816/1817 dann vielleicht nicht allein äusseren Beeinflussungen geschuldet, sondern Zeichen einer gezielten Auseinandersetzung mit dem Komponieren an sich. Es würde sich weniger um eine künstlerische Krise handeln denn um einen bewussten Prozess der Besinnung und Reflexion. Es könnte dabei um nichts Geringeres gegangen sein als um ein tiefgreifendes Durchdenken der Möglichkeiten des Tonsatzes, wobei sich Beethoven speziell auch für ältere Techniken und Modelle interessiert zu haben scheint. Gerade die Ertaubung konnte vielleicht dazu beitragen, eine solche kritische Reflexion auszulösen. Es wäre jedenfalls nur natürlich, dass ein Komponist, der auf seinen Gehörssinn nicht mehr zählen kann, sich seiner theoretischen Grundlagen vergewissert und sich intensiv mit der eigenen Tätigkeit auseinandersetzt. Für programmatische Musik, wie er sie im Umfeld des Wiener Kongresses geschaffen hatte, war nicht nur das politische Umfeld weggebrochen; Beethoven wollte künstlerisch offenbar dezidiert in eine andere Richtung gehen, obwohl gerade sie ihm, wenigstens kurzfristig, die grössten Erfolge beschert hatte.

Bereits ab 1809 bemühte sich Beethoven um das Studium Alter Musik, im Zuge der Vorbereitung des Kontrapunktunterrichts für Erzherzog Rudolph beschäftigte er sich überdies mit Musiktheoretika. Zahlreiche Indizien legen aber eine solche künstlerische Standortbestimmung im Zeitraum zwischen 1815 und ca. 1818 nahe und weisen auf eine besonders intensive Auseinandersetzung mit Theoretika in dieser Zeit. Ein Tagebucheintrag um 1815 lautet folgendermassen: „Die Ohrenmaschinen wo möglich zur Reife bringen, als dann lesen – dieses bist du dir, den Menschen und ihn [sic] den Allmächtigen schuldig, nur so kannst du noch einmal alles entwickeln[,] was in dir alles verschlossen bleiben muss [...]"³⁶². Fanny Gianatasio del Rio berichtet von einer Unterhaltung mit Beethoven, die sich 1816 zuge tragen habe: „‘Ein schlechter Mann, der nicht zu sterben weiß, ich wußte es schon als ein Knabe von funfzehn [sic] Jahren, freilich für die Kunst habe ich noch wenig gethan; O deswegen können Sie keck sterben; sagte ich. Da antwortete er so vor sich hin: ‚mir schweben ganz andere Dinge vor“³⁶³. In beiden Aussagen wird die Idee einer Erneuerung des eigenen Schaffens thematisiert. Die ungewöhnlich hohe

³⁶² Solomon (1990): S. 55.

³⁶³ Zit. nach Kopitz (2009): Bd. 1 S. 340.

Zahl an Fragment gebliebenen Entwürfen und nicht über das Konzeptstadium hinauskommenden Skizzen zwischen 1815 und 1817 ist Beleg für eine Phase des Suchens und Ausprobierens.³⁶⁴ Aus dem Tagebuch geht hervor, dass sich Beethoven 1815 darum bemühte, seine Musikalien und Skizzen auch physisch neu zu ordnen: „Zwei Eintheilungen meiner Musikalien meiner Skizzen Bücher – meiner Studien – meiner Partituren – meiner ausgeschriebene. –“³⁶⁵ Das stark erhöhte Interesse an kontrapunktischen Techniken wird durch die kleinen Scherz- und Rätselkanones illustriert, die Beethoven mit einer gewissen Regelmässigkeit ab ungefähr 1814 aus verschiedensten Anlässen schrieb. Auch theoretisch setzte er sich damit auseinander, so hat er sich vermutlich um 1817 bei Tobias Haslinger die sechsbändige Ausgabe der Werke Johann Philipp Kirnbergers besorgt. Gemäss Nottebohm, der Beethovens Exemplar 1860 einsehen konnte, habe es Eintragungen des Komponisten enthalten;³⁶⁶ von einer tatsächlichen Auseinandersetzung mit den Schriften kann also ausgegangen werden. Höchst interessant sind einige Eintragungen im sogenannten *Boldrini-Skizzenbuch*, welches Beethoven 1817 benutzte. Ab Seite 18 enthält es zahlreiche Skizzen zu der „*Hammerklaviersonate*“ op. 106. Unmittelbar davor aber finden sich Auszüge aus Bachs *Wohltemperiertem Klavier*, der *Kunst der Fuge* und aus Marpurgs *Abhandlung von der Fuge*. Ausserdem skizzierte Beethoven die Quintettfuge Hess 40 und die Quintettfuge op. 137.³⁶⁷ Eine besonders intensive Beschäftigung mit Kontrapunkt und der Fugentechnik, sowohl theoretischer Art als auch durch das Studium von Beispielen, scheint damit in der Zeit von 1816/17 fraglos gegeben zu sein.

Die vermeintliche künstlerische Krise könnte damit vielmehr eine Phase der Neuausrichtung der künstlerischen Pläne gewesen sein, in welcher die eigene Tonsprache à fond durchdacht wurde. Die Erkenntnis des „Kunstwerths“³⁶⁸ Alter Musik, die mit dem nunmehr nicht nur theoretischen, sondern auch kompositorischen Interesse an Fugentechnik und Kontrapunkt einherging, könnte den Anspruch an das eigene Schaffen hin zu einer bewusst angestrebten Geschichtswirksamkeit geweitet haben. Aufgrund der politischen und gesellschaftlichen Veränderungen hatten sich das Publikum und die Aufführungsbedingungen ohnehin

³⁶⁴ Vgl. Cooper (1990): S. 46.

³⁶⁵ Solomon (1990): 59f. Siehe auch Kommentar Nr. 51 S. 140.

³⁶⁶ Vgl. Ronge (2011): S. 116.

³⁶⁷ Vgl. Kramer (1999): S. 70 und S. 80.

³⁶⁸ Beethoven (1996-1998): Bd. 4 Nr. 1318 S. 297.

so grundlegend verändert, dass sich die Frage stellen konnte, an wen sich seine Musik unter diesen veränderten Umständen wenden sollte. Im Zusammenhang mit der Ertaubung ist es nicht unwahrscheinlich, dass die eigene Arbeitsweise und die Möglichkeiten des Tonsatzes, die besonders um die Möglichkeiten der Fugentechnik erweitert wurden, ebenfalls Gegenstand des Nachdenkens wurden. Es passt ins Bild, dass direkt nach der „dürren“ Phase um 1816/1817 die Pläne zu drei monumentalen Spätwerken entstanden: zu der „*Hammerklaviersonate*“ op. 106, zu den *Diabelli-Variationen* op. 120 und zu der *Missa solemnis* op. 123. Des Weiteren wurden nach 1817, ausgehend von der ihm ureigenen Gattung der Klaviersonate, die anspruchsvollsten Gattungen mit einer gewissen Systematik noch einmal bedient: Klaviersonate, Messe, Sinfonie, Streichquartett. Nur die *Diabelli-Variationen* gehörten als Variationszyklus nicht zu den ambitioniertesten Gattungen. Möglicherweise wurde Beethoven durch das Vorbild der *Goldberg-Variationen* BWV 988 zum Versuch angeregt, ihnen etwas Gleichwertiges an die Seite zu stellen. Die *Diabelli-Variationen* bilden jedenfalls einen Ausgangspunkt für die kontinuierliche Auseinandersetzung mit der Variationenreihe im Spätwerk, der, ähnlich wie der Fugentechnik, im Schaffen ab ca. 1815 eine grosse Bedeutung zukommt. Auf der anderen Seite weisen die in der letzten Phase entstandenen Bagatellen als kompositorische Experimente in kondensierter Form Beethovens Interesse an intrikaten formalen und satztechnischen Fragen aus³⁶⁹.

Weniger, dafür umso grösser dimensionierte Werke, die Beschränkung auf wenige zentrale Gattungen³⁷⁰, eine wie auch immer geartete Veränderung des Stils, die kontinuierliche Verwendung der bislang peripheren Fugentechnik: es steht ausser Frage, dass sich Beethovens Arbeitsweise und sein Schaffen nach dem Wiener Kongress auf eine Weise veränderten, die nicht mit der kontinuierlichen Weiterentwicklung von Werk zu Werk gleichzusetzen ist. Mehrere Indizien sprechen für die Annahme einer Phase der gründlichen künstlerischen Reflexion und des intensiven Studiums. Zwar wäre auch diese als ein über einen längeren Zeitraum sich erstreckender Prozess anzusehen, dessen Auswirkungen auf das Komponieren sich nicht schlagartig, sondern nach und nach bemerkbar machten. Im Unterschied zu der mehr oder weniger unbewussten langsamen Weiterentwicklung des Stiles läge an diesem Punkt eine ganz gezielte, fundamentale Neuorientierung, ver-

³⁶⁹ Siehe dazu Cone (1977).

³⁷⁰ Vgl. dazu auch Knepler (1983): S. 393.

gleichbar vielleicht mit dem um 1802 gegenüber Wenzel Krumpholz geäußerten „neuen Weg“³⁷¹. Ziel wäre dabei wohl nicht die komplette Abkehr von der bisherigen Tonsprache gewesen, aber eine Prüfung der eigenen Arbeitsmethoden und kompositorischen Routinen, und eine Erweiterung der handwerklichen Palette um Satztechniken, die bislang wenig Berücksichtigung fanden, deren „Kunstwerth“³⁷² Beethoven aber evident erschien. Die Frage, inwiefern der neue Stil auf Prinzipien der Musik der „Wiener Klassik“ beruht³⁷³, braucht hier gar nicht entschieden zu werden. Dass sie sich überhaupt stellt, kann an sich schon als Hinweis auf eine gründliche Evaluation musikalischer Parameter verstanden werden, in deren Verlauf vielleicht zunächst einmal sehr vieles in Zweifel gezogen, jedoch auch nicht von Grund auf alles verworfen wurde. Es wäre vielleicht übertrieben, die Phase künstlerischen Nachdenkens als Katharsis zu stilisieren, aus welcher der Spätstil hervorging. Doch scheint es vor dem Hintergrund der bis zur Ertaubung fortschreitenden Schwerhörigkeit und den Belegen für eine vertiefte Auseinandersetzung mit Musiktheorie³⁷⁴ und Werken Alter Musik plausibel, von einem bewussten und reflektierten Prozess der Neuorientierung auszugehen. Die Annahme, dass die Ertaubung bloss soziale Auswirkungen gehabt hätte, den Komponisten jedoch gar nicht tangierte, vermag kaum restlos zu überzeugen. Die Zeit geringer Produktivität wäre demgemäss aber nicht als künstlerische Krise, ausgelöst durch biographische Schicksalsschläge, zu verstehen. Beethoven hatte zeitlebens mehrere persönliche Katastrophen zu verkraften – man denke etwa an das *Heiligenstädter Testament* – wurde dadurch jeweils aber nicht am Komponieren gehindert, sondern fand im Gegenteil gerade darin einen Halt. Vielmehr wäre sie jener kritischen Reflexion geschuldet, die darin bestand, die Möglichkeiten des Tonsatzes grundlegend zu überdenken und zu erneuern.

Ein zentraler Punkt dieses Prozesses scheint die Erweiterung der satztechnischen Mittel um die Fugentechnik gewesen zu sein. Zwar hat sich Beethoven ihrer durchaus auch früher bedient, doch erst im Spätwerk zählt sie zum Grundbestand der Satztechniken und wurde dementsprechend regelmässig eingesetzt. In der frü-

371 „Ich bin mit meinen bisherigen Arbeiten nicht zufrieden; von nun an will ich einen anderen Weg beschreiten“ (Thayer/Deiters/Riemann (1917-1923): Bd. 2 S. 362).

372 Beethoven (1996-1998): Bd. 4 Nr. 1318 S. 297.

373 Theodor W. Adorno vertrat bekanntlich den gegenteiligen Standpunkt, dass in Beethovens Spätwerk seine frühere Musik als klassizistisch entlarvt werde. Charles Rosen hingegen sah eine heroische Entscheidung gerade darin, weiterhin mit den klassischen Formen zu arbeiten (siehe Rosen (1983): S. 452). Siehe dazu auch Kinderman (2000): S. 72f.

374 Vgl. Cooper (2000): S. 256.

hen und der mittleren Phase war die Verwendung der Fugentechnik stets etwas Exzeptionelles, nicht mehr aber nach 1815, obwohl Rezensionen darauf hindeuten³⁷⁵, dass sie es in der allgemeinen Wahrnehmung blieben. Es scheint so, als wäre die Fugentechnik für den jungen Komponisten etwas Ehrwürdiges, aber Unzeitgemässes gewesen. Im Zuge des Studiums Alter Musik hat sich dann aber vielleicht die Ansicht durchgesetzt, dass die Technik einen „Kunstwerth“³⁷⁶ besass, der für das eigene Schaffen fruchtbar gemacht werden konnte. Vielleicht wird es später möglich sein, den sich verändernden Status der Fugentechnik auch analytisch festzumachen. Zunächst muss aber aufgearbeitet werden, womit sich Beethoven in den 1810er-Jahren beschäftigte und welche Werke er studierte, um sich über die Physiognomie der hier postulierten Phase der Neuorientierung klarer zu werden.

375 So z. B. eine Rezension über die Cellosonaten op. 102 in der *Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung*: „Wie viel lieber hätten wir statt dieser Fuge einen andern Satz, ein Beethovensches Finale gehört! Es bleibt daher zu wünschen, dass Beethoven die Fuge nicht so absichtlich ergreife, da sein grosses Genie ja über jede Form erhaben ist“ (o. A (1824): S. 409f.).

376 Beethoven (1996-1998): Bd. 4 Nr. 1318 S. 297.

KÜNSTLERISCHE REZEPTION

Man kann von einer ab 1810 einsetzenden Veränderung des Umganges Beethovens mit der musikgeschichtlichen Vergangenheit ausgehen, ohne sich gleich dem Vorwurf einer psychologisierenden Über- oder Fehlinterpretation auszusetzen. Zu deutlich weisen einerseits die überlieferten Zeugnisse auf ein von früher nicht bezeugtes Geschichtsbewusstsein hin, zu offen ist andererseits die bloße Feststellung eines wie auch immer gearteten Bewusstseinswandels. Mögliche Anstöße für einen solchen Prozess, neben dem ohnehin sich verbreitenden Historismus, wurden genannt, doch muss noch nicht einmal eine Korrelation geschweige denn eine Kausalität behauptet werden, um das Phänomen selbst anzuerkennen. Noch offen ist allerdings die Frage, was denn Beethoven genau studiert hat, für welche Musik er sich interessierte. Es wird im Folgenden deshalb erst einmal darum gehen, einen Überblick über die Literatur, mit der er sich beschäftigte, in manchen Fällen – etwa wenn Abschriften oder Drucke sich in Wien nicht besorgen liessen – auch nur beschäftigen wollte, zu erarbeiten.

4.1 BEETHOVEN UND ALTE MUSIK: EIN ÜBERBLICK

Ein fester Anhaltspunkt sind diejenigen Werke, welche Beethoven in seinem Besitz hatte. Über das Nachlassverzeichnis und über Angaben Anton Schindlers, die allerdings wiederum nicht ganz verlässlich sind, lässt sich die Handbibliothek rekonstruieren. An Musikalien fanden sich darin unter anderen³⁷⁷:

- Luigi Cherubini: *Faniska, Medea*
- Muzio Clementi: *Trois Sonates pour le Piano-Forte* op. 40

³⁷⁷ Informationen über Beethovens Handbibliothek sind greifbar in: Schindler (2008): Bd. 2 S. 180-185, Thayer (1865): S. 173-182, Bartlitz (1970): S. 207ff., Fuchs (2004). Eine Zusammenstellung findet sich in Breyer (2008a). Eine Beschreibung der Nachlassauktion findet sich in: o. A. (1828). Im Beethoven-Haus Bonn ist zurzeit eine Rekonstruktion der Bibliothek Beethovens im Gange.

- Johann Baptist Cramer: *Etudes pour le Pianoforte*, Bd. 1 bis 4
- Christoph Willibald Gluck: *Iphigenie auf Tauris*, *Orpheus und Eurydike*, *Le cadi dupé*
- Johann Sebastian Bach: Ein Sammelband u.a. mit *Das Wohltemperierte Klavier*, Inventionen, Sinfonien, Klavierübungen, Toccata d-Moll BWV 913
- Nicolas-Marie Dalayrac: *La Soirée orageuse*
- Georg Friedrich Händel: Abschriften dreier Sätze aus den Concerti grossi op. 6 (Nr. 4 2. Satz, Nr. 7 2. Satz, Nr. 12 5. Satz³⁷⁸), Werke in sechs Bänden
- Joseph Haydn: Werke in 14 Bänden³⁷⁹, *Die Schöpfung*, *Die Jahreszeiten*, Messen Nr. 1 und 3
- Wolfgang Amadé Mozart: *Die Zauberflöte*, ein Klavierauszug von *Idomeneo*, *Titus*, *Don Giovanni*, *Così fan tutte*, eine Abschrift des Kyrie aus dem Requiem
- Anton Reicha: *Trente six Fugues pour le Piano-Forte*

An Theoretika waren vorhanden³⁸⁰:

- Carl Philipp Emanuel Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*
- Johann Nikolaus Forkel: *Allgemeine Litteratur der Musik*
- Johann Joseph Fux: *Gradus ad Parnassum*
- Johann Philipp Kirnberger: Werke in sechs Bänden
- Heinrich Christoph Koch: *Handbuch bey dem Studium der Harmonie*
- Friedrich Wilhelm Marpurg: *Abhandlung von der Fuge*
- Johann Mattheson: *Der vollkommene Kapellmeister*
- Joseph Riepel: *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst*

³⁷⁸ Dazu Brandenburg (1989). Vgl. auch die Aufstellung in Kirkendale (1966): S. 250ff. Heinemanns Hinweis, dass sich Beethoven alle Fugen aus Händels op. 6 abgeschrieben habe, ist hingegen nicht korrekt (siehe Heinemann (2006): S. 34).

³⁷⁹ Schindlers Angaben Beethoven habe von Haydn und Cherubini „keine Note“ besessen (Schindler (2008): Bd. 2 S. 182) ist unzutreffend.

³⁸⁰ Vgl. Breyer (2008a): S. 112f.

- Daniel Gottlob Türk: *Kurze Anweisung zum Generalbassspielen, Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten*

An dieser schmalen Handbibliothek lässt sich erkennen, dass vor allem die auch heute noch als Leitsterne angesehenen Komponisten einen grossen Raum einnehmen. Es sind dies Johann Sebastian Bach, dessen Musik einen Grossteil der überhaupt vorhandenen Klaviermusik ausmacht, und Georg Friedrich Händel, ferner Joseph Haydn, Christoph Willibald Gluck auch, und Wolfgang Amadé Mozart. Wie noch zu zeigen sein wird, deckt sich dieser Befund auffällig mit persönlichen Äusserungen Beethovens zu seinen musikalischen Präferenzen. Oftmals finden sich Werke der in der Korrespondenz lobend erwähnten Komponisten in der Handbibliothek wieder. Es ist wahrscheinlich in den meisten Fällen nicht falsch, aus dem Besitz der Werke auf ein intensives Studium zu schliessen, zumal wenn es sich um eigenhändige Abschriften handelt wie beispielsweise bei den Fugensätzen aus Händels *Concerti grossi* op. 6. Dass offenbar keine Klaviermusik von Carl Philipp Emanuel Bach mehr vorhanden war, ist erstaunlich. Beethoven hat ihn nachweislich sehr geschätzt, wie aus einem Brief von 1810 an Breitkopf & Härtel hervorgeht, in dem er explizit um Zusendung von Werken bittet: „Von *Emanuel* Bachs Klavierwerke [sic] habe ich nur einige Sachen, und doch müssen einige jedem wahren Künstler gewiss nicht alle[i]n zum hohen Genuss sondern auch zum Studium dienen [...]“³⁸¹. Ob Breitkopf & Härtel der Bitte schliesslich nachkam, ist ungewiss, hat Beethoven 1812 doch noch einmal darum nachgefragt³⁸².

Es gilt zu bedenken, dass Beethoven nicht nur auf die Musikalien in Eigenbesitz Zugriff hatte, sondern wohl schon ab 1804, spätestens aber ab 1809 uneingeschränkten Zugang zu der umfangreichen und stetig wachsenden Bibliothek seines Schülers und Gönners Erzherzog Rudolph hatte, die in ihrem gesamten Bestand aber noch nicht aufgearbeitet ist³⁸³. Nicht selten benutzte Beethoven diesen auch, um eigene Werke einsehen zu können, da er selbst nur wenig Eigenes aufbewahrte.³⁸⁴ Im Gegensatz dazu hatte der Erzherzog um 1811 begonnen, systematisch alle Kompositionen Beethovens zu sammeln und sie seiner Musikalienbibliothek ein-

³⁸¹ Beethoven (1996-1998): Bd. 2 Nr. 392 S. 72.

³⁸² Siehe den Brief vom 28.01.1812 (Beethoven (1996-1998): Bd. 2 Nr. 545 S. 236f.). Zu Beethovens Handschriften in der erzherzoglichen Bibliothek siehe Brandenburg (1988), besonders S. 156ff.

³⁸³ Für eine Beschreibung der Kataloge siehe Kagan (1988): Appendix 1 S. 269ff. Daneben auch Croll (1970) und MacArdle (1962): S. 50.

³⁸⁴ Siehe z. B. den Brief vom 28.06.1812 (Beethoven (1996-1998): Bd. 2 Nr. 580 S. 267).

zuverleiben.³⁸⁵ Aufgrund dieser Ausgangslage ist es schwierig zu beurteilen, was Beethoven wirklich gekannt hat. Bislang noch nicht aufgearbeitete Skizzen werden bestimmt Exzerpte weiterer Werke enthalten und so das Bild ergänzen. Die fehlende Aufarbeitung des Bestandes der erzherzoglichen Bibliothek verunmöglicht es aber sogar, den Kreis dessen einzugrenzen, was Beethoven überhaupt mit einiger Wahrscheinlichkeit gekannt hat.

Mit Musik barocker Komponisten kam Beethoven früh in Kontakt. Bekanntlich wurde er schon bei seinem Bonner Lehrer Christian Gottlob Neefe mit dem *Wohltemperierten Klavier* vertraut, wie dem 1783 gedruckten berühmten Bericht in Cramers *Magazin der Musik* zu entnehmen ist:

„Louis van Beethoven, [...] ein Knabe von 11 Jahren, und von vielversprechendem Talent. Er spielt sehr fertig und mit Kraft das Klavier, liest sehr gut vom Blatt, und um alles in einem zu sagen: Er spielt grösstentheils das wohltemperirte Clavier von Sebastian Bach, welches ihm Herr Neefe unter die Hände gegeben. Wer diese Sammlung von Präludien und Fugen durch alle Töne kennt, (welche man fast das non plus ultra nennen könnte,) wird wissen, was das bedeute“. ³⁸⁶

Ebenso wurden im Kontrapunktunterricht in Wien bei Haydn und Albrechtsberger mindestens Ausschnitte aus Werken Alter Musik behandelt. Johann Philipp Kirnbergers *Die Kunst des reinen Satzes* und Friedrich Wilhelm Marpurgs *Abhandlung von der Fuge* – beides Theoretika, welche Beethoven besass – enthalten ebenfalls solche.

Aus einem kurzen Billet³⁸⁷ des Barons Gottfried van Swieten an Beethoven lässt sich entnehmen, dass Beethoven in Wien früh Zugang zu dessen Kreis der Musikpflege erhalten hat. Van Swieten war von 1782 bis 1791 Präses der Studien- und Bücherzensur-Hofkommission³⁸⁸ und hatte schon dadurch grossen Einfluss auf das kulturelle Leben der Stadt. Nach der Amtsenthebung durch Leopold II – damit also während seiner Bekanntschaft mit Beethoven – war van Swieten politisch nicht mehr tätig. Jedoch veranstaltete er weiterhin regelmässig Konzerte in

³⁸⁵ Vgl. Thayer/Deiters/Riemann (1917-1923): Bd. 3 S. 262.

³⁸⁶ Cramer (1971): S. 394.

³⁸⁷ Beethoven (1996-1998): Bd. 1 Nr. 18 S. 27.

³⁸⁸ Vgl. Boisits (1994-2008): Sp. 362.

privatem Rahmen, bei denen vor allem Alte Musik gepflegt wurde. Der von ihm gegründeten *Gesellschaft der Associierten Cavaliers* war es möglich, auch gross besetzte Werke zur Aufführung zu bringen. Van Swieten war in Berlin im Umkreis der Prinzessin Anna Amalie mit der Musik Händels und Johann Sebastian Bachs in Kontakt gekommen³⁸⁹. Für seine private Musikaliensammlung war zudem entscheidend, dass er Kontakt zu weiteren wichtigen Personen der Bach-Pflege hatte: zu Johann Nikolaus Forkel in Göttingen und zu Carl Philipp Emanuel Bach in Hamburg³⁹⁰. Es ist wiederum Anton Schindler, der das musikalische Programm der privaten Abendgesellschaften, die sich ebenfalls ganz um Alte Musik drehten, rückblickend näher beschreibt:

„Die musikalischen Genüsse im Hause van Swieten’s, wo vorzugsweise Musik von Haendel, Seb. Bach und den grossen Meistern Italiens, bis zu Palestrina hinauf, mit starker Besetzung zur Aufführung kamen, waren exquisit [...]. Für Beethoven hatten jene Zusammenkünfte noch das Besondere, dass er nicht nur mit jenen Klassikern genau bekannt wurde, aber auch noch, dass er stets am längsten aushalten musste [...]. [...] denn Beethoven musste auf alles voraus Gehörte noch ein halb Dutzend Fugen von Bach ‚zum Abendsegen‘ vortragen“³⁹¹.

Dass diese Beziehung Beethovens Kenntnis Alter Musik vertieft hat, steht ausser Frage. Neben der Bibliothek van Swietens dürften besonders die Aufführungen einen bleibenden Eindruck hinterlassen haben. Konnte Beethoven auch im Kontrapunktunterricht mit Werken Händels und Bachs in Berührung kommen, so hatte er mindestens für die gross besetzten Werke keine andere Gelegenheit, diese im Konzert zu hören. Wie lange der enge Kontakt mit van Swieten anhielt, lässt sich nicht klären. Die vermutlich 1796 komponierten Variationen für Violoncello und Klavier WoO 45 über ein Thema aus Händels Judas Maccabaeus sind wahrscheinlich direkt aus dieser Bekanntschaft hervorgegangen. Und die 1801 – ein Jahr vor van Swietens Tod – gedruckte 1. Sinfonie widmete Beethoven diesem, nachdem der ursprünglich geplante Widmungsträger, Beethovens erster Förderer der Kurfürst

389 Vgl. Boisis (1994-2008): Sp. 363.

390 Vgl. Holschneider (1963): S. 178.

391 Schindler (1840): S. 25. In der hier sonst zitierten vierten Auflage ist dieser Passus nur gekürzt enthalten.

Maximilian Franz, Fürsterzbischof von Köln, überraschend verstorben war. Möglicherweise gehörte Beethoven aber nur während Haydns Aufenthalt in London, also bis 1795, zum engeren Kreis um van Swieten.³⁹²

Dieser frühen Auseinandersetzung mit Alter Musik ist eigen, dass sie weniger von Beethoven gesucht als vielmehr an ihn herangetragen wurde. Sowohl bei Neeffe als auch bei van Swieten kam der Kontakt mit Alter Musik durch fremde Anleitung zustande. Dass Beethoven sich aus eigenem Antrieb verstärkt um Alte Musik bemüht hätte, ist nicht bekannt. Zwar hat er sich 1801 bei Hoffmeister als Subskribent der geplanten Gesamtausgabe Bachscher Werke aufnehmen lassen³⁹³, darüber hinaus reichten seine Bemühungen aber noch nicht. Auch kompositorisch lassen sich kaum konkrete Spuren einer Bachrezeption festmachen³⁹⁴. Als eine Ausnahme kann vielleicht der Finalsatz der Klaviersonate op. 10 Nr. 2 gelten. Das Thema des Presto-Satzes dürfte eine deutliche Anspielung auf Bachs Invention in F-Dur BWV 779 sein³⁹⁵. Nicht nur die Tonart stimmt überein, Beethovens Satz beginnt auch – in einem Sonatenzyklus der Zeit durchaus unüblich – kanonisch.



Johann Sebastian Bach Invention F-Dur BWV 779, T. 1-6.



392 Vgl. Olleson (1967): S. 164.

393 Siehe Beethoven (1996-1998): Bd. 1 Nr. 54 S. 63. Zu der Gesamtausgabe siehe Lehmann (2004): S. 55ff. und passim.

394 Anderer Meinung sind Erwin Ratz (1951): S. 21f. und William Kinderman (Kinderman (1997) und Kinderman (1998)). Die Beobachtungen bleiben allerdings derart vage, beispielsweise die von Kinderman postulierten „stylistic allusions“ (Kinderman (1998): S. 85ff.), dass ihre Relevanz zu hinterfragen ist.

395 Vgl. Fischer (1956): S. 39.

Klaviersonate op. 10 Nr. 2 Presto, T. 1-12.

Dass im Verlauf des Stückes nicht weiter auf Bachschen Tonsatz Bezug genommen wird, lässt den Satz zwar als Zeichen einer frühen Anerkennung Johann Sebastian Bachs erscheinen. Ernsthafte Konsequenzen für das eigene Komponieren werden aus dieser Kenntnis aber nicht gezogen.

Abgesehen davon ist Beethovens frühe Verehrung Bachs nur in wenigen Dokumenten zu greifen. Die bekannten Briefstellen über den „Urvaters der Harmonie“³⁹⁶ beziehungsweise den „unsterblichen Gott[...] der Harmonie“³⁹⁷ belegen zwar eine grundsätzliche Verehrung, sind aber andererseits eine wenig individuelle Würdigung, findet sich doch eine ganz ähnliche Formulierung schon früher in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung*: „[...] aus welcher abstammte Sebastian Bach, der grösste Harmoniker neuerer Zeit, der das Vaterland durch Lehren, Muster, und eine Menge Schüler für die höhere Kunst zu bilden anfang [...]“³⁹⁸. Mit grosser Wahrscheinlichkeit hat Beethoven diesen Passus gekannt. Sogar noch früher, nämlich 1781, bezeichnete Johann Friedrich Reichardt in einer Besprechung vierstimmiger Choralgesänge Bach als „grössten Harmoniker aller Zeiten und Völker“³⁹⁹. Die Briefstellen sind damit mehr Zeugnis von Beethovens Einbindung in den Diskurs der Zeit denn Ausdruck einer ausgeprägten individuellen Verehrung. Dass Bach ein grosser „Harmoniker“ war, ist keine Entdeckung Beethovens, und ebenso wenig belegen die angeführten Briefstellen, dass Beethoven sich mit Bach mehr als peripher beschäftigt hätte. Was er hier referiert, ist eine mittlerweile etablierte Meinung, welche auch ohne vertiefte eigene Nachprüfung übernommen worden sein kann.

Um das Diktum jedoch richtig zu verstehen, ist es unerlässlich zu wissen, dass der Begriff „Harmonie“ darin nicht im heute gebräuchlichen Sinne verwendet wird. Vielmehr wurde darunter die „gute Vereinigung der Stimmen“⁴⁰⁰ verstanden. Im Französischen wurden die Begriffe „harmonie“ und „contre-point“ synonym

396 Beethoven (1996-1998): Bd. 1 Nr. 54 S. 63.

397 Beethoven (1996-1998): Bd. 1 Nr. 59 S. 70.

398 Rochlitz (1800): Sp. 56.

399 Zit. nach Wolff (1996): S. 14. Diese Formulierung begegnet ihrerseits in Hans Georg Nägels Subskriptionsaufruf für die h-Moll Messe BWV 232 von 1818: „Ankündigung des grössten musikalischen Kunstwerks aller Zeiten und Völker“ (Nägeli (1818)).

400 Sulzer (1778-1779): Bd. 2 S. 470.

verwendet⁴⁰¹, im Deutschen überschritten sich mindestens die Bedeutungen. So liest man in Sulzers *Allgemeine Theorie der schönen Künste*:

„Da man nicht wol anders zu einer völligen Kenntniss der Harmonie kommen kann, als durch solche Uebungen und Arbeiten, die sehr mühsam und troken sind, so werden sie von vielen für Pedanterey gehalten. Aber diese Pedanterey, die vollstimmigen Chorale, alle Arten der Fugen und des Contrapunkts, sind die einzigen Arbeiten, wodurch man zu einer wahren Fertigkeit in der Harmonie gelanget“.⁴⁰²

Unter dem Begriff „Harmonie“ werden die Regeln des strengstimmigen Satzes gefasst, zu deren kompositorischen Ausprägungen „Chorale, alle Arten der Fugen und des Contrapunkts“ gehören. Bei Friedrich Wilhelm Marpurg wird zusätzlich der Kanon als „Probierstein der harmonischen Geschicklichkeit“⁴⁰³ bezeichnet. Das semantische Feld des Begriffs erstreckt sich damit in eine ganz andere Richtung, als man denken könnte. Wenn Beethoven von Bach als dem „Urvater der Harmonie“ schreibt, dann meint er eben nicht harmonisches Raffinement in heutigem Sprachgebrauch, sondern vor allen Dingen kontrapunktische Meisterschaft. Der Bach, auf den Beethoven hier anspielt, ist jener des strengen Satzes und, unter Berücksichtigung dessen, was Beethoven um diese Zeit von Bach gekannt haben kann, vor allem jener der Klaviermusik⁴⁰⁴.

4.2 RECHERCHE UND STUDIUM

Wenn es im Einzelnen nicht immer möglich ist, den Inhalt von Beethovens Nachforschungen zu bestimmen, so lässt sich aus Briefen und später auch aus den Konversationsheften doch entnehmen, wofür er sich vordringlich interessierte. Im oben erwähnten Brief an Breitkopf & Härtel fragte Beethoven um Werke verschiedener Komponisten nach. Er erwähnt, dass er sich Händels *Messias* bereits besorgt habe, und fährt fort:

401 „Le mot contre-point est à peu près synonyme d’harmonie“ (Reicha (1833-1844), zit. nach Reicha (2011): S. 116).

402 Sulzer (1778-1779): Bd. 2 S. 475.

403 Marpurg (1806): 2. Teil S. 34.

404 Vgl. Hinrichsen (1999): S. 34.

„ich hatte einigemal angefangen wöchentlich eine kleine Singmusik bey mir zu geben – allein der unseelige Krieg stellte alles ein – zu diesem Zweck und überhaupt würde mir’s lieb seyn, wenn sie mir die Meisten Partituren, die sie haben, wie zum B.[eispiel] Mozarts *requiem* etc. Haidns Messen überhaupt alles von Partituren wie von Haidn Mozart Bach Johann *Sebastian bach emanuel etc* nach und nach Schikten“⁴⁰⁵.

Ein Abgleich mit dem Bestand in Beethovens Handbibliothek ergibt eine kaum zufällige Kongruenz. Dies ist neben den Briefen und Konversationsheften ein weiterer Beleg dafür, dass Beethovens musikalische Interessen über die Jahre hinweg relativ stabil blieben. Ein wiederum dieselben Komponisten sanktionierender Eintrag findet sich um 1815/16 in Beethovens Tagebuch, einem persönlichen, nicht auf äussere Wirkung bedachten Dokument: „Haendel, Bach Gluck, Mozart Haydn’s / Portraite in meinem Zimmer – – – / Sie können mir auf Duldung Anspruch machen helfen – – – – –“⁴⁰⁶. Ob in diesem Kontext Johann Sebastian oder Carl Philipp Emanuel Bach gemeint ist, bleibt offen, hat Beethoven doch, wenn er sich an andere Personen wandte, stets den Vornamen mit angegeben, um genau diese Ungewissheit auszuräumen. In einer privaten Notiz war das natürlich nicht vonnöten.

Ein vielzitiertes Brief an den Erzherzog Rudolph von 1819 ist ein weiteres Zeugnis der Wichtigkeit dieser Bibliothek für Beethovens Nachforschungen, gibt aber, was bislang nicht beachtet wurde, zudem Aufschluss über Beethovens Vorgehensweise und die Art derselben:

„[...] ich war in Vien, um aus der Bibliothek I.K.H. das mir tauglichste aus zusuchen, die Hauptabsicht ist das geschwinde Treffen +u. mit der bessern Kunst vereinigung, wobey aber practische Absichten ausnahmen machen können –+ wofür unß die Alten zwar doppelt Dienen, indem meistens Reeller Kunstwerth, (Genie hat doch nur unter ihnen der Deutsche Händel u. *Seb. Bach* gehabt,) allein Freyheit, weiter gehn ist in der Kunstwelt, wie in der ganzen grossen schöpfung, zweck, u. sind wir neueren noch nicht ganz so weit, als unsere altvordern in

⁴⁰⁵ Beethoven (1996-1998): Bd. 2 Nr. 392 S. 72.

⁴⁰⁶ Solomon (1990): S. 57.

Festigkeit, So hat doch die Verfeinerung unsrer Sitten auch manches erweitert [...]“⁴⁰⁷.

Offenbar war es Beethoven darum getan, möglichst schnell für seine Zwecke geeignete Werke zu finden. Welche Zwecke damit gemeint sind, wird zwar nicht näher spezifiziert, doch kann angenommen werden, dass es sich um einigermaßen konkrete Problemstellungen, wahrscheinlich in Zusammenhang mit einem eigenen Werk, handelte. Das „geschwinde Treffen“ gelang Beethoven dabei offenbar vor allem bei den „Alten“, und da vorwiegend bei Händel und Bach. Anders als in der wenige Jahre früheren „Krisenzeit“ wäre nun 1819 nicht mehr ein breit gefächertes, grundsätzliches Studium verschiedenster Werke die Absicht, sondern ein zielgerichtetes und daher eklektisches, nicht systematisches, Aufsuchen von Inspirationsquellen im Umgang mit einer konkreten kompositorischen Fragestellung. Worin eine solche Fragestellung bestehen konnte, darüber ist freilich aus dem Brief nichts zu erfahren, doch ist es ein Glücksfall, dass als Hauptquelle für das „geschwinde Treffen“ Alte Musik im Allgemeinen und Händel und Bach im Besonderen genannt werden. Aus dem vorangehenden tiefgreifenden Studium der „Krisenzeit“ könnte die Erkenntnis erwachsen sein, dass Alte Musik im Umgang mit eigenen Problemstellungen valuable Denkanstöße bieten kann – eine Feststellung, die nicht so lapidar ist, wie sie klingt, denn der Sachverhalt deutet auf ein gegenüber dem 18. Jahrhundert signifikant gewandeltes historisches Bewusstsein hin und wäre noch für den mittleren Beethoven kaum denkbar. Pass sieht darin „jenes in der weiteren Folge des 19. Jahrhunderts immer bedeutsamer werdende Phänomen, dass nämlich beim Neuschaffen bereits gefundene Lösungen von Problemstellungen bedacht“⁴⁰⁸ werden. Ist zwar die Funktion dieser Art der Recherche deutlich von jener der mittleren Zehnerjahre verschieden – war es dort geradezu ein grundsätzliches, den Kenntnishorizont erweiterndes Studium, so ist es hier eine punktuelle, zielgeleitete Recherche, kann doch die erste als Voraussetzung für die zweite gelten. Nur nebenbei sei bemerkt, dass der Brief auch als mögliches Abbild ästhetischer Gespräche zwischen Beethoven und Rudolph von höchstem Interesse ist. Der von Beethoven verwendete Ausdruck von der „Verfeinerung unsrer Sitten“ dürfte wohl direkt bei Schiller vorgeprägt sein, wie überhaupt diese

⁴⁰⁷ Beethoven (1996-1998): Bd. 4 Nr. 1318 S. 297f.

⁴⁰⁸ Pass (1970): S. 135.

Denkfigur jener des 10. Briefes „Über die ästhetische Erziehung des Menschen“⁴⁰⁹ stark ähnelt. Und auch in „Über naive und sentimentalische Dichtung“⁴¹⁰ findet sich derselbe Gedanke⁴¹¹. Beethovens mehrfach belegte Ansicht, dass die Künstler die Lehrer der Nation⁴¹² seien, dürfte aus dieser Schiller-Lektüre erwachsen sein.

Ein weiterer Beleg für solche zielgerichtet-funktionalen Recherchen findet sich in Form eines Tagebucheintrages von 1818, also aus der Zeit, in der Beethoven die Arbeit an der *Missa Solemnis* begann: „Um wahre Kirchenmusik zu schreiben alle Kirchenchoräle der Mönche etc. durchgehen“⁴¹³. Ferner belegen einige Eintragungen aus den Konversationsheften, dass sich Beethoven im Zusammenhang mit der Komposition eigener Werke auch nach 1817 für theoretische Schriften interessierte. Während der Arbeit an der *Missa Solemnis* werden beispielsweise Zarlinos (vermutlich *Le istituzione armoniche*⁴¹⁴) und Glareans *Dodekachordon* erwähnt⁴¹⁵. Wohl ungefähr in dieselbe Zeit⁴¹⁶ fällt eine Sammlung von 8 Blättern, in welcher Beethoven theoretische Ausführungen zu der Fugentechnik festhielt, grösstenteils zusammengestellt aus Marpurgs *Abhandlung von der Fuge* und Albrechtsbergers *Anweisung zur Composition*,⁴¹⁷ jedoch erweitert um eigene Anmerkungen und Fragen. So fragte sich Beethoven etwa: „ist es nöthig dass Führer u. G[efährte] sich in den verschiedenen Durchführungen in derselben Ordnung folgen?“. Und eine Seite später: „was ist in den Stimmen welche das *Thema* schon gehabt zu beobachten in ansehung des fortgangs oder des stillstandes [d.h. des] *pausierens*?“.⁴¹⁸ Nachweislich eines Konversationshefteintrags hat er noch 1826 bei Karl Holz explizit um *alte* Musikbücher nachgefragt: „[Karl Holz]: Sie haben den Wunsch geäussert, alte Bücher über Musik zu lesen; ich kenne jemand, der mir seine kleine musikalische Bibliothek zum beliebigen Gebrauche angeboten hat; ich werde Ihnen den Catalog bringen. Man findet aber auch viel Komisches darin.“⁴¹⁹

409 Schiller (2009).

410 Schiller (2005).

411 Vgl. Goldschmidt (1985): S. 215.

412 Z. B. in Beethoven (1996-1998): Bd. 2 Nr. 591 S. 281 und in Thayer/Deiters/Riemann (1917-1923): Bd. 3 S. 558.

413 Solomon (1990): S. 121. Siehe auch die Anmerkung auf S. 186f.

414 Siehe Kirkendale (1971): S. 131f.

415 Vgl. Kramer (1998): S. 286. Siehe Beethoven (1972): Bd. 1 S. 196.

416 Vgl. Kramer (1998): S. 294ff.

417 Vgl. Nottebohm (1872): S. 188 und Kinsky/Souchay (1953): S. 56.

418 Zit. nach Kinsky/Souchay (1953): S. 57. Eine Seite aus den acht Blättern ist abgebildet in J. A. Stargardt Antiquariat (1963): Tafel 18.

419 Beethoven (1972): Bd. 8 S. 113.

4.3 KÜNSTLERISCHE REZEPTION – ANALYTISCHER NACHWEIS?

In Bezug auf die Fuge sind es vor allem Georg Friedrich Händel und Johann Sebastian Bach, welche, durchaus in Übereinstimmung mit der allgemeinen Tendenz einer verstärkten Rezeption dieser Komponisten, Beethovens Aufmerksamkeit erregt hatten. Beethovens Bach-Rezeption hat eine breit gefächerte, dabei aber erstaunlich unidirektionale Forschungstätigkeit angeregt, die für Händel merkwürdigerweise weitgehend ausblieb. Gesucht wurde und wird vorwiegend nach Passagen, welche sich direkt auf ein Bachsches Modell beziehen lassen⁴²⁰, dabei Beethovens Äusserungen, dass nicht Stilkopie, sondern Weiterentwicklung und Fortschritt Ziel der Kunst seien, mindestens partiell ausser Acht lassend. Anhand der überproportional häufigen Suche nach solchen Zeichen einer kompositorischen Auseinandersetzung mit Bach, die man mit Vorliebe an Beethovens Fugen zu erkennen können glaubte⁴²¹, könnte man meinen, Beethovens Spätwerkfugen seien vorwiegend und ganz grundlegend von Bachschem Kontrapunkt beeinflusst. Zieht man noch von Beethoven geplante, aber nicht realisierte Werke bei, zeigt sich die perspektivische Blickverengung solch heuristischer Suche nach Bachschen Wendungen in Beethovens Œuvre. Es ist nämlich auffallend, dass Beethoven Ideen offenbar unter anderem dann liegen liess, wenn sie dem barocken Idiom zu nahe standen. Als Beispiele können die Skizzen zu einer als „Denkmal Johann Sebastian Bachs“ geplanten Fuge⁴²², der Versuch, das thematische Material einer Bachschen Gigue zu einer Fuge umzuarbeiten, und vielleicht auch die Variationen WoO 80, die Beethoven nie in Druck gab und über die er sich später abschätzig äusserte, genannt werden.⁴²³

Will man versuchen, Bachschen Einflüssen analytisch auf die Spur zu kommen, bietet sich die Eröffnungsfuge des Streichquartetts cis-Moll op. 131 an, die barockem Kontrapunkt vielleicht am nächsten zu stehen scheint. Die gelegentlich in der Literatur zu findenden Hinweise⁴²⁴ auf einen direkten Einfluss Bachs gerade anhand dieses Satzes vermögen deshalb kaum zu überraschen. Der Versuch, das Fugensubjekt auf Bachsche Modelle zurückzuführen⁴²⁵, muss aber deshalb

420 So beispielsweise Kinderman (1997).

421 Martin Zenck versuchte dagegen dezidiert, auch nicht-kontrapunktische Sätze einzubeziehen. Siehe Zenck (1986): S. 1ff.

422 Siehe Beethoven (1993): Bd. 1 S. 75.

423 Vgl. Kinderman (2002): S. 132ff.

424 Z. B. Schenk (1937): S. 210ff. und Breig (2001).

425 Breig (2001): S. 206ff.

scheitern, weil es auf einen derart verbreiteten Thementyp verweist⁴²⁶, dass eine spezifische Zuschreibung dem Vorwurf der Beliebigkeit nicht entkommen kann. Vielversprechender ist die Idee, Parallelen zwischen dem Beethovenschen Tonsatz und einigen Fugen aus Bachs *Wohltemperierten Klavier* zu ziehen⁴²⁷. Bei näherem Hinsehen erweist sich der Kontrapunkt der Streichquartettfuge jedoch als von barockem, zumal Bachschem, Tonsatz grundverschieden. Selbst wenn man von der unüblichen Unterquintbeantwortung absieht – es wird an anderer Stelle darauf eingegangen werden⁴²⁸ – kann die „regelmässig gebaute Exposition“⁴²⁹ allein natürlich nicht schon als Hinweis auf eine von Bach inspirierte Formgebung gesehen werden. Beethovens Fugenexpositionen sind in den allermeisten Fällen regulär gebaut. Dies stellt eine Parallele zu vielen Fugen Johann Georg Albrechtsbergers dar, der in seinen freieren Fugen ebenfalls jeweils eine reguläre Exposition setzt, bevor er sich grössere Abweichungen erlaubt. Doch trotz des unbestreitbar archaisierenden Thementypes ist selbst während der Exposition die Differenz zu barocker Musik, geschweige denn spezifisch Bachscher, unüberhörbar.

Nº 1. Adagio ma non troppo e molto espressivo.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello.

Streichquartett cis-Moll op. 131 1. Satz T. 1-17.

In Takt 10 etwa, also noch während der Exposition, deutet die zweite Violine bereits eine Engführung des Themas an – Beethovens Vorliebe für Engführungen, oftmals auch nur durch den Themenkopf angedeutete, lässt sich ohne grosse Anstrengung mit dem grossen Stellenwert in Beziehung setzen, den Albrechtsberger

⁴²⁶ Siehe dazu Kirkendale (1966): S. 304f. und Schmid (1994b): S. 320.

⁴²⁷ Siehe Brandenburg/Maass/Osthoff (2004): S. 210ff.

⁴²⁸ Siehe Kapitel 6.4.1 Die Fuge des Streichquartetts op. 131 S. 204ff.

⁴²⁹ Breig (2001): S. 211.

ihnen im Unterricht beimass⁴³⁰. Wenn zusätzlich zu der Engführung in der ersten Violine der Tritonus dis'' über dem a der Viola, seinerseits ebenfalls dissonant zu dem auflösenden cis' erklingt, entsteht dadurch ein Tonsatz, der so bei Bach geradezu undenkbar wäre.

Beethovens Verwendung der Fugentechnik weicht aber nicht nur in Details der Stimmführung, der Dissonanzbehandlung usw. von barocken Vorbildern ab, sondern unterscheidet sich ganz grundsätzlich in ihrer Ausgestaltung. Denn nach der Exposition wird der Tonsatz zwar durchgehend vom Fugensubjekt bestimmt – würde man in diesem Fall hinsichtlich der weiteren Verwendung vielleicht doch zutreffender von Thema sprechen? –, jedoch verdichtet sich die vielfältig ausgeprägte Verarbeitung von Motiven des Themas nur gelegentlich zu tatsächlichen Reprisen, und selbst diese enthalten sich dann nur selten rhythmischer oder diastematischer Anpassungen⁴³¹. Es ist zwar möglich, Durchführungen und Zwischenspiele zu unterscheiden; dennoch ist der Aufbau der Fuge durch die Persistenz der motivischen Umformungen und durch die durchgehende Präsenz thematischer Partikel, die den Tonsatz trotz kontrapunktischer Schreibweise in die Nähe motivisch-thematischer Arbeit rückt, von jenem „weiter gehn“⁴³² geprägt, das Beethoven für den Zweck der Kunst hielt. August Halms hyperbolische Darstellung der Unverbindlichkeit der thematischen Gestalt, welche sich bei Bach prinzipiell nicht, bei Beethoven hingegen sogar in der Fugentechnik fänden⁴³³, hat in ihrem Kern etwas Wahres.

Was Beethoven bei diesem „weiter gehn“, bei der Weiterentwicklung der Fugentechnik, worauf er selber ja grösstes Gewicht legte und was er nicht müde wurde, als Zweck der Kunst zu betonen – interessanterweise gerade im Zusammenhang mit dem Rekurs auf Alte Musik – beeinflusst haben könnte, darum hat sich die Forschung bislang erstaunlicherweise kaum gekümmert. Dabei ist es gemäss Beethoven selber weniger der Rückgriff auf Techniken Alter Musik an sich, sondern vielmehr die Weiterentwicklung derselben, ihre Wiederverwendung auf einem veränderten Stand des Komponierens, welches ihm als das Wesentliche erschien. Das Fundament dafür bildete zweifelsohne die Fugentechnik, wie sie im Unterricht vielleicht von Haydn und vor allem von Albrechtsberger vermit-

430 Vgl. Frederick (1957): S. 295.

431 Vgl. Hinrichsen (2009): S. 218, Platen (1983): S. 280 und Indorf (2004): S. 454.

432 Beethoven (1996-1998): Bd. 4 Nr. 1318 S. 298.

433 Siehe Halm (1947): passim, z. B. S. 132ff. Siehe auch Kurth (1956): S. 236ff.

telt wurde, sowie die einschlägigen Theoretika. Es ist nicht vorwiegend deshalb falsch, allein von der Tatsache, dass Beethoven Fugen schrieb, auf eine direkte Bach-Rezeption zu schliessen, weil Bach dadurch auf einen bestimmten Ausschnitt seines Œuvres reduziert würde, sondern weil die besonders im höfischen Umfeld gepflegte Wiener Tradition des Kontrapunktes und der Fuge⁴³⁴ dabei gänzlich ausser Acht gelassen werden⁴³⁵. Die Studienmaterialien hat Beethoven bekanntlich, trotz häufiger Wohnungswechsel, stets aufbewahrt. Um 1809, wohl zur Vorbereitung des Kontrapunktunterrichts für den Erzherzog Rudolph, hat Beethoven sie intensiv studiert und annotiert. Auch später wurden sie bei Bedarf konsultiert⁴³⁶. Albrechtsbergers *Gründliche Anweisung zur Composition*⁴³⁷ betrachtete Beethoven zeitlebens als Standardwerk. Der erwähnte Konversationshefteintrag von 1825 gibt darüber Aufschluss⁴³⁸: „Welches Buch über *Contrapunkt* empfehlen Sie mir vorzüglich? Albrechtsberger – die Hauptsache ist *Genie*“⁴³⁹. Schliesslich hat Beethoven 1817 bei Tobias Haslinger um eine sechsbändige Ausgabe von Kirnbergers Werken nachgefragt und diese wohl auch erhalten.⁴⁴⁰ Neben allem, was Beethoven in der Phase intensiven Werkstudiums aufnahm, blieben diese Materialien als theoretisches Fundament verbindlich, weit verbindlicher wohl, als es die studierten Werke Bachs sein konnten. Man will sicher nicht behaupten, dass Albrechtsberger in Hinsicht auf die künstlerischen Werkkonzeptionen ein einflussreiches Vorbild darstellte. Doch haben einige Eigenarten des Albrechtsbergerschen Unterrichts eine nicht zu unterschätzende Prägung hinterlassen, welche die individuelle Erscheinung der Beethovenschen Fugen stärker mitbestimmen, als man vermuten würde. Wesentliche Beispiele sind die häufige Verwendung von Engführungen – ihre Wichtigkeit wurde von Albrechtsberger im Unterricht betont⁴⁴¹ – sowie eine freiere Einstellung bezüglich der am Thema gerade nicht beteiligten Stimmen, die besonders in den Zwischenspielen zu einer Aufweichung der kontrapunktischen Faktur bis hin zum zeitweiligen Übergang in einen eigentlich homophonen Tonsatz führen kann. Die Funktion dieser Stimmen definiert Albrechtsberger bezeichnenderweise über die

434 Siehe etwa Kirkendale (1966): S. 59ff. und Finscher (1979).

435 Vgl. Aerts (2008): S. 74.

436 Vgl. Ronge (2011): S. 100ff.

437 Albrechtsberger (1790).

438 Vgl. Albrechtsberger (2008): S. 23*.

439 Beethoven (1972): Bd. 7 S. 296.

440 Vgl. Ronge (2011): S. 116.

441 Siehe Albrechtsberger (1790): S. 166f. Als gutes Fugensubjekt definiert Albrechtsberger einen „von allen Zierathen und Manieren befreiten Gedanken [...], der sich aber in die Enge führen lässt [...]“.

Vertikale, und nicht über den horizontalen Verlauf, wenn er sie „Ausfüllungsstimmen“ nennt⁴⁴²:

„Was dem Hauptsatze (Thema) wenn die zweyte Stimme damit eintritt, entgegen gestellt wird, heisst der Gegensatz (Contrathema). Was aber zu beyden Sätzen [Thema und Kontrathema] in mehr als zweystimmigen Fugen gesetzt wird, heisst die Ausfüllung der Harmonie, oder die Ausfüllungsstimmen“.⁴⁴³

Damit wird der polyphone Tonsatz vorwiegend über die thematisch beschäftigten Stimmen definiert, wohingegen alle weiteren Stimmen nicht primär als linearer Verlauf, sondern als „Ausfüllung der Harmonie“ verstanden werden.

Es fällt nicht schwer, in Albrechtsbergers Kompositionen entsprechende Beispiele zu finden. Exemplarisch sei die Fuge für Orgel oder Klavier op. 10 Nr. 1 herausgegriffen, die ca. 1802 in Wien gedruckt wurde.

⁴⁴² Vgl. Kirkendale (1966): S. 120.

⁴⁴³ Albrechtsberger (1790): S. 171.

110

Fuge.

Poco allegro.

Fuga.

The musical score is a single-voice fugue in D major, BWV 575, from the Notebook for Anna Bach. It is written for a single melodic line on a grand staff (treble and bass clef). The tempo is marked 'Poco allegro.' and the time signature is 2/4. The key signature has two sharps (F# and C#). The word 'Fuga.' is written above the first system. The score consists of six systems of two staves each. The piece features a clear subject and answer pattern, with various musical notations including eighth and sixteenth notes, rests, and trills (tr). The piece is a single-voice fugue with a clear subject and answer pattern.

Dm. 4. Fl. in G. XVI 2.

111

Das d. Tk. in Gost. XVI 2.

Johann Georg Albrechtsberger Fuge op. 10 Nr. 1

Mit den ersten beiden Themeneinsätzen (T. 1 und 3, halbtaktig verschoben) werden „Hauptsatz (Thema)“ und „Gegensatz (Contrathema)“ vorgestellt. Sobald jedoch mit dem dritten Themeneinsatz eine dritte Stimme dazu tritt (T. 6), werden die beiden anderen Stimmen in Terzen parallel geführt und verlieren damit ihre Selbständigkeit. Ebenfalls offensichtlich als „Ausfüllung der Harmonie“ werden sie während des überzähligen Einsatzes behandelt (T. 12ff.). Die Parallelführung

in Sextakkorden ist nicht von der Einzelstimme aus gedacht und lässt sich kaum noch als kontrapunktisch bezeichnen. Im Zwischenspiel ab T. 40ff. sind nur noch drei Stimmen präsent, und ihre harmonische Ausrichtung tritt ganz unverhüllt zutage: es werden einfach in Terzen fallende Akkorde gesetzt, wobei die Oberstimme die Terzen jeweils bricht und zu den beiden Unterstimmen bloss in Oktaven parallel läuft. So ist es denn auch keine Kunst, mit „Stimmentausch“ einen doppelten Kontrapunkt anzudeuten (T.46ff.). Schliesslich endet die Fuge in einer homophonen Passage, in der sogar die beiden Unterstimmen sich in Oktavparallelen bewegen (T. 59ff.) – ein deutliches Zeichen dafür, dass sie nicht mehr als selbständige Stimmen in einem vierstimmigen Satz aufgefasst werden. In der letzten Durchführung der Fuge ist, für Albrechtsberger durchaus symptomatisch, eine Engführung angebracht, obwohl das Subjekt dies nicht ohne weiteres erlaubt. Im letzten Thementakt ergeben sich nämlich bei der einzig möglichen Verschiebung um einen Viertel unerlaubte Dissonanzen. Albrechtsberger umgeht dies, indem er in der Unterstimme den Vorschlag weglässt und zusätzlich die Oberstimme diastematisch anpasst (T. 53).

Ohne näher darauf einzugehen, sei ein weiteres Beispiel angefügt. Es stammt aus der Fuge op. 16 Nr. 1.

Moderato

Fuga

senza Ped.

Johann Georg Albrechtsberger Fuge op. 16 Nr. 1 T. 1-16.

Der überzählige Einsatz der Exposition (T. 12) wird hier ebenfalls – man erkennt das Muster – regelrecht von Akkorden und nicht von selbständigen Stimmen begleitet.

Diese freiere Handhabung der Gegenstimmen ist ein Charakteristikum der Fuge der Wiener Tradition⁴⁴⁴ und nicht nur für Albrechtsberger typisch, insofern ist darin kein ausschliesslich Albrechtsbergerscher Einfluss auf Beethoven zu sehen. Doch er hat Beethoven im Unterricht diese Auffassung der Fugentechnik vermittelt⁴⁴⁵, und dieser zeigt sich in seiner eigenen Schreibweise als durchaus davon geprägt. In dem dreistimmigen Durchführungsfugato des Schlusssatzes der Klaviersonate op. 101 verfährt Beethoven beim Einsatz der dritten Stimme beispielsweise analog, wenn er die beiden anderen Stimmen über eine längere Strecke in Terzen und später Sexten parallel führt und damit sowohl ihre rhythmische als auch ihre melodische Unabhängigkeit schmälert:



Klaviersonate op. 101 Finalsatz T. 136-149.

Auch im späteren Verlauf wird die grundsätzlich kontrapunktische Faktur besonders in den Zwischenspielen immer wieder aufgeweicht:

⁴⁴⁴ Vgl. Kirkendale (1966): S. 119ff.

⁴⁴⁵ Haydns Unterricht ging nach Fuxens *Gradus ad Parnassum* vor und schritt nicht so weit fort, um in dieser Hinsicht schon Wesentliches ausführen zu können.



Klaviersonate op. 101 Finalsatz T. 182-193.

Ebenso wie es irreführend ist, solche vom freien Umgang mit Gegenstimmen geprägte Fugen direkt auf eine Bach-Rezeption beziehen zu wollen, ohne im Mindesten auf die weitaus stärker prägende Wiener Tradition zu verweisen, ist es umgekehrt falsch, darin eine gezielte Annäherung der Fugentechnik an den „Sonatenstil“ zu erkennen. Die Figur einer von Beethoven vollbrachten Synthese zwischen barockem Kontrapunkt und klassischem „Sonatenstil“ wurde, gerne sogar als Fazit entsprechender Artikel, bereits allzu oft bemüht⁴⁴⁶. In beiden Fällen wird aber Bachscher Kontrapunkt als vergleichender Massstab gesetzt, vor dem dann allerdings die Abweichungen Beethovenscher Fugen erklärt werden müssen. Schon früh geschah dies durch die etwas hilflose Feststellung, Beethoven habe keine Fugen schreiben können. Dieses Urteil, das sich Anton Schindler zufolge besonders an der Cellosone op. 102 Nr. 2 festgemacht habe⁴⁴⁷, zieht sich durch das ganze 19. Jahrhundert, später noch bestärkt durch die Autorität Gustav Nottebohms⁴⁴⁸, und kulminiert in Thomas Manns *Dr. Faustus*-Roman⁴⁴⁹. Doch konnte es nicht Beethovens Ziel sein, „musikalische Gerippe“⁴⁵⁰ zu erschaffen – „'Eine Fuge zu machen' [...] ist keine Kunst“⁴⁵¹ – sondern durch das „andere[...], wirklich poetische [...] Element“⁴⁵² eine Tradition so weiterzuschreiben (und sie damit jenseits der nur für

⁴⁴⁶ Siehe z. B. Kinderman (2002): S. 144, Raab (2008b), Küthen (1980): S. 306 und Küthen (1981): S. 66.

⁴⁴⁷ Siehe Schindler (2008): 1. Teil S. 245f.

⁴⁴⁸ „Bei der Fuge zeigt sich kein guter Erfolg. [...] Ferner wurde bemerkt, dass Beethoven einen grossen Theil der ihm von Albrechtsberger aufgegebenen Fugen nachlässig gearbeitet habe und dass durch seine Schuld der Unterricht nicht eigentlich zu Ende geführt worden sei. Es läuft darauf hinaus, dass der eine nicht konnte, der Andere nicht wollte. So viel steht fest, dass Beethoven bei Albrechtsberger keine Durchbildung in der Fugenform gewonnen hat.“ (Nottebohm (1971): S. 200).

⁴⁴⁹ Mann (2007): Kap. 8 S. 75ff., besonders S. 86. Den Hinweis verdanke ich Prof. Dr. Hans-Joachim Hinrichsen.

⁴⁵⁰ Beethoven (1825): S. 205.

⁴⁵¹ Lenz (1860): S. 219.

⁴⁵² Lenz (1860): S. 219.

Ausbildungszwecke interessanten Schulfugen am Leben zu erhalten), dass sie auch auf dem damaligen Stand fortschrittlichen Komponierens nutzbar blieb. Beethovens evolutionistische Kunstauffassung manifestiert sich damit ebenso wie ein Traditionsbewusstsein, dass sich weder davor scheute, auf „Überkommenes“ zurückzugreifen, noch davor, Tradition auf individuelle Weise fortzuschreiben. Dass derart konzeptionierte Fugen von barockem, zumal spezifisch Bachschem, Kontrapunkt abweichen, wäre dann nicht Mangel, sondern geradezu Programm dieser Werke.

Das neue Erklärungsparadigma, die Abweichungen von barockem Kontrapunkt liessen sich aus der Notwendigkeit zur Integration in den „Sonatenstil“ erklären, ist allerdings kaum weniger schief. Denn wiederum bleibt Bach der Bezugspunkt, wiederum wird davon ausgegangen, dass Beethoven eigentlich Fugen im Bachschen Stil schreiben wollte, davon aber durch die Notwendigkeit der Integration in den Sonatenstil teilweise abwich. Trotz allem Studium der Werke Bachs, trotz aller reichlich bezeugten Verehrung Bachs als „Urvater der Harmonie“: Beethovens Auffassung der Fugentechnik wurzelt nicht vorwiegend in barockem Kontrapunkt, sondern weit mehr in dem von Albrechtsberger vermittelten, gegenüber der Selbständigkeit der Stimmen weit freieren und gerne auch den Wechsel zu Homophonie in Kauf nehmenden Verständnis der Fugentechnik der Wiener Tradition. Als Vergleichsgrösse sollten mithin nicht Fugen Bachs, sondern solche Albrechtsbergers, Haydns, Mozarts, Gassmanns herangezogen werden. Vor diesem Hintergrund erscheint manche vermeintliche Deviation in einem anderen Licht und fällt es andererseits schwer, den Versuch einer Synthese von „Sonatenstil“ und Fugentechnik daran festzumachen.

Ähnliche Beispiele sind in Beethovens Spätwerkfugen häufig zu finden. Sie gehen in ihrem Zuschnitt zwar weit über Albrechtsbergers Fugen hinaus und lassen sich insofern nur noch indirekt vergleichen, doch bleibt die zugrunde liegende Toleranz gegenüber homophonen Verläufen – aus der Perspektive der Bach-Tradition würde man bestimmt negativ formulieren: Gleichgültigkeit gegenüber Unabhängigkeit einzelner Stimmen – und damit der Bezug zum neueren Fugenschaffen erkennbar. In der Fuge der „*Hammerklaviersonate*“ op. 106 werden in Zwischenspielen Stimmen über weite Strecken parallel geführt:



Klaviersonate op. 106 Finalsatz T. 70-76.

Diese Technik wird aber auch in Themendurchführungen verwendet, so etwa bei der darauf folgenden Themenvergrößerung:



Klaviersonate op. 106 Finalsatz T. 92-106.

Die Strengstimmigkeit wird dadurch gleich doppelt gebrochen, denn einerseits verwischt die Parallelführung zweier Stimmen deren Selbständigkeit, und andererseits springt die verbleibende dritte Stimme mal unter, mal über das Band aus Sextparallelen, was den Eindruck erweckt, es handele sich bei ihr um zwei verschiedene Stimmen.

Selbst bei der Fuge der „Hammerklaviersonate“ op. 106 blieben Versuche nicht aus, sie mit Johann Sebastian Bach in Verbindung zu bringen. Am plausibelsten gelang dies vielleicht Hans-Werner Küthen, der unter Beethovens Skizzen zu diesem

Finalsatz drei Exzerpte aus Bachschen Fugen fand.⁴⁵³ Die von ihm postulierten Auswirkungen auf die Fuge Beethovens nehmen sich dann aber sehr bescheiden aus. Für das erste Exzerpt fände sich keine Entsprechung in Beethovens Werk. Das zweite ist bereits in Beethovens Abschrift stark verfremdet. Beethoven habe aber immerhin die Tonrepetitionen des Bachschen Dux imitiert:



Abbildung aus (Küthen (1980)): S. 300.

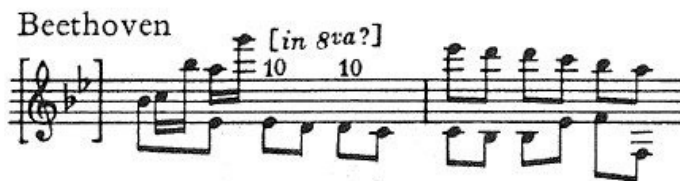


Abbildung aus (Küthen (1980)): S. 300.

In der Fuge der Hammerklaviersonate fände sich diese Passage in den Takten 328f.:



Abbildung aus (Küthen (1980)): S. 300.

Es mag sein, dass die Tonrepetition der Unterstimme auf das erwähnte Exzerpt zurückgeht. Allein, was ist damit über Beethovens Fuge, was über seine Bach-Rezeption gesagt? Das von Küthen zudem in der Mittelstimme eingetragene B-H-C-A ist dermassen unspezifisch, dass darin wohl schwerlich eine intentionale Bezugnahme auf Bach gesehen werden kann. Nicht nur ist die Anordnung der Töne verkehrt, sondern es ist auch noch ein offenbar nicht zu berücksichtigender Ton b' dazwischengeraten.

⁴⁵³ Siehe Küthen (1980): S. 299ff.

Das dritte Exzerpt hat Beethoven notengetreu aus Bachs Fuge cis-Moll, Teil II des *Wohltemperierten Klaviers* abgeschrieben:

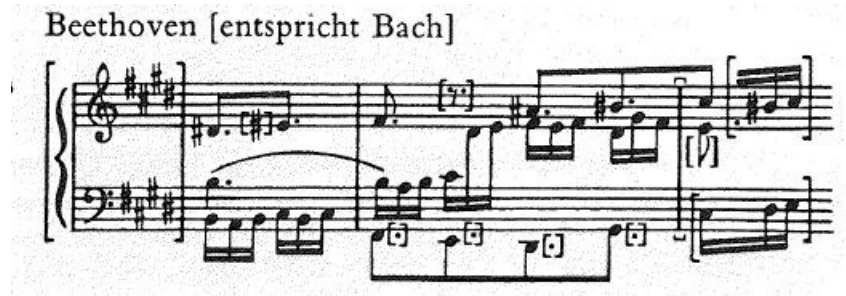
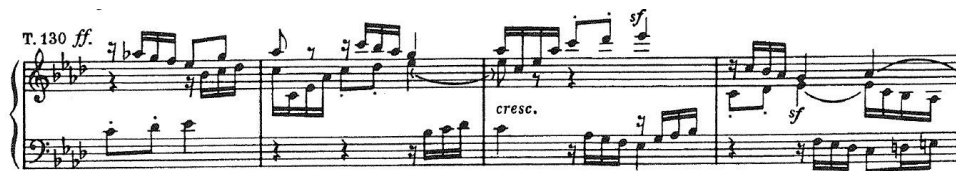


Abbildung aus (Küthen (1980)): S. 301.

Hieraus habe Beethoven das zweimal in drei Noten aufsteigende Kontrasubjekt für seine Fuge verwendet:



Klaviersonate op. 106 Finalsatz T. 130-133. Abbildung aus (Küthen (1980)): S. 302.

Auch hier mag ein Bezug zu dem unter den Skizzen befindlichen Exzerpt erkennbar sein, doch wiederum ist die Auswirkung auf die Komposition nahezu belanglos. Küthen schrieb selber: „Aus beiden Bach-Fugen wählte Beethoven nicht das Thema selbst, sondern eine *kurze figurative Formung* des Kontrasubjekts zur Grundlage seiner motivischen *Umformung und Verarbeitung* [...]“⁴⁵⁴. Was dabei vom Tonsatz Bachs übrig bleibt, ist marginal. Wird dadurch die Schwierigkeit analytischer Nachweise einer Bachrezeption erneut aufgezeigt, so könnte das hieran möglicherweise erkennbare Verfahren aber gerade ein Beispiel für die zielgerichtete Recherche Beethovens sein. Exzerpiert werden nur kurze Abschnitte aus Bachschen Fugen, was bestimmt unter das „geschwinde Treffen“ zu zählen ist, die offenbar bei der Lösung ganz spezifischer Probleme – dies die „practischen Absichten“ – hilfreich waren. Von Bachs Tonsatz sind in Beethovens Ausarbeitung auf diese Weise höchstens noch Spuren enthalten, die sich ohne entsprechende Hinweise in Skizzen analytisch nicht plausibel auf Bach zurückführen lassen. Dennoch wäre gerade bei diesem Rezeptionsmodus ein Lernen von Bach in direkterem Masse

454 Küthen (1980): S. 301. Hervorhebung D. E.

der Fall und auf weitaus subtilere Weise umgesetzt, als in den so oft gesuchten angeblichen Allusionen an Bachsche Themen oder Satzmodelle.

4.4 DIE WIENER FUGENTRADITION – EINE EINFLUSSGRÖSSE?

Quasi als Ausweitung des von Albrechtsberger geprägten Verständnisses der Fugentechnik auf die grossformale Konzeption könnte vielleicht die *Grosse Fuge* op. 133 aufgefasst werden. Wie schon Warren Kirkendale festhielt, sind an dem in mehrere Abschnitte unterteilten Satz zusammen nicht mehr als ungefähr 45% wirklich fugiert gesetzt⁴⁵⁵, und dennoch hat Beethoven den Satz als Ganzes als „Grosse Fuge“ überschrieben. Im Unterschied zum Finalsatz der Klaviersonate op. 110, wo zwei fugierten Abschnitten in dezidiertem Kontrast je ein Arioso entgegengesetzt wird, zielen die nicht-fugierten Passagen der *Grossen Fuge* nicht vordringlich auf starken satztechnischen Kontrast ab. Eher wirken sie, auf eine höhere Ebene projiziert, wie freier gestaltete Zwischenspiele. Werden die fugierten Passagen selber mit Durchführungen und Zwischenspielen auskomponiert, so wirkt der Wechsel zwischen ihnen und den freieren Passagen seinerseits auf formaler Ebene wie Durchführung und Zwischenspiel, zumal der Satz von strenger thematischer Einheitlichkeit zusammengehalten wird. Was innerhalb der fugierten Abschnitte musikalisch der Fall ist, nämlich der Wechsel zwischen Durchführungen und Zwischenspielen, widerspiegelt sich auf der grossformalen Ebene durch den Wechsel von fugierten und freier gestalteten Abschnitten. Eben darauf könnte sich die Überschrift „Tantôt libre, tantôt recherchée“ beziehen. Anton Schindler bezeichnete die *Grosse Fuge* in seiner Beethovenbiographie, damit die Meinung von der Fuge als veralteter Technik ein weiteres Mal sanktionierend, als „Anachronismus“⁴⁵⁶. Der Vorwurf des Unzeitgemässen, dem die Fugentechnik trotz der im Umfeld des Hofes lebendigen Tradition ausgesetzt war und mit dem sich auch Beethoven konfrontiert sah, wird damit ein weiteres Mal erhoben. Dabei ist die Fugentechnik gerade der *Grossen Fuge* von barockem Kontrapunkt weit entfernt.

Warren Kirkendale versuchte zu zeigen, dass Beethoven sich in der gehäuften Anwendung kontrapunktischer Kunstmittel von Albrechtsbergers *Gründlicher An-*

⁴⁵⁵ Kirkendale (1963): S. 19.

⁴⁵⁶ Schindler (2008): 2. Teil S. 115.

*weisung zur Composition*⁴⁵⁷ habe inspirieren lassen. Einige der „Zierlichkeiten“ der *Grossen Fuge*, so etwa die mit Pausen durchsetzte Rhythmisierung des Themas im ersten Abschnitt, seien äusserst selten und würden nur von Albrechtsberger beschrieben. Und Beethoven hat sich aus der *Gründlichen Anweisung zur Composition* die Beispiele zu den meisten der von Albrechtsberger genannten „Hauptfiguren“ exzerpiert. Schliesslich habe sich Beethoven durch den Satz: „Doch kann man selten alle [kontrapunktischen Kunstmittel] zugleich in einer einzigen Fuge anbringen“⁴⁵⁸ herausgefordert gefühlt, ebendies umzusetzen, was der Grund für die exzessive Länge des Satzes sei.⁴⁵⁹ Man muss dieser letzten Schlussfolgerung nicht zustimmen – ist es nicht wahrscheinlicher, dass Kirkendale in seiner Argumentation Ursache und Wirkung verwechselte, dass also vielmehr das Konzept eines gewichtigen fugierten Finalsatzes die Anwendung verschiedener kontrapunktischer Raffinessen erforderte und nicht umgekehrt? – um die von Kirkendale insinuierte Arbeitsweise plausibel zu finden. Beethoven hätte sich also, bei der Komposition vor das Problem gestellt, einen gewichtigen fugierten Schlusssatz für den Zyklus⁴⁶⁰, vielleicht sogar für den Abschluss der intendierten Trias der von dem Fürsten Nikolai Galitzin bestellten Streichquartette, zu konzeptionieren, gezielt Anregungen für die kontrapunktische Behandlung des Themas gesucht. Ist man gewillt, dieser Hypothese Glauben zu schenken, läge ein für die Rezeption der Spätwerkfugen geradezu paradigmatischer Fall vor. Denn während Vergleiche mit Bachs *Kunst der Fuge* nicht ausblieben und zuweilen gemutmasst wurde, Beethoven habe mit der *Grossen Fuge* seine eigene Kunst der Fuge schaffen wollen⁴⁶¹ – kurzum: während ein impliziter Bach-Bezug als wesentliches Merkmal der Komposition vermutet wird, wäre die technische Umsetzung faktisch aber an einem Theoretikum seines Lehrers orientiert.

Mit der freieren Einstellung gegenüber der Selbständigkeit der Gegenstimmen geht bei Beethoven vielfach, und besonders in den beiden monumentalen Fugen der „*Hammerklaviersonate*“ op. 106 und der *Grossen Fuge* op. 133, die häufige Verwendung kontrapunktischer Kunstmittel einher, welche die Frequenz barocker

457 Albrechtsberger (1790).

458 Albrechtsberger (1790): S. 189.

459 Siehe Kirkendale (1963): S. 17f. und passim.

460 Klaus Kropfinger kam anhand von Skizzenstudien zu ebendiesem Schluss (Kropfinger (1987): S. 305). Dem entgegen steht allerdings Coopers Interpretation derselben Skizzen. Er kam zum Ergebnis, dass der Satz erst allmählich und beinahe ungewollt eine solche Ausdehnung annahm (Cooper (1990): S. 214).

461 Siehe Kirkendale (1963): S. 24.

Fugen bei weitem übersteigt. Inwiefern hierfür Albrechtsberger als Einflussgrösse zu gelten hat, ist schwer abzuschätzen, denn er selber war in seinen Werken zurückhaltender mit ihrer Anwendung⁴⁶². Allerdings erweckt Marpurgs *Abhandlung von der Fuge* – Beethoven hat sie genau studiert und stellenweise exzerpiert – durch den unverhältnismässig grossen Raum, welche die Beschreibung kontrapunktischer Kunstgriffe einnehmen, einen falschen Eindruck von deren Häufigkeit. Kirkendale schreibt, die Abhandlung gebe ein Bild „als wimmelte die Fuge von Nachahmungen in rückgängiger und Gegenbewegung, von Verkleinerungen, Vergrösserungen, den verschiedensten Arten von mehrfachem Kontrapunkt und Engführungen [...]“⁴⁶³. Möglicherweise hat das Studium des Marpurgschen Textes Beethovens Einschätzung dieser Kunstmittel, denen im Werk dann jedoch stets eine dramaturgische Funktion zukommt und die nicht um ihrer selbst Willen oder zur blossen Demonstration kontrapunktischer Fertigkeit verwendet wurden, beeinflusst.

Das Ges-Dur-Fugato (T. 159-232) der *Grossen Fuge* ist vielleicht wiederum ein aus der freien Einstellung gegenüber Gegenstimmen hervorgegangener Hybrid aus Fugentechnik und homophonem Satz. Während sich das bereits in der Overtura präsentierte Subjekt prinzipiell wie in einer Fuge geriert⁴⁶⁴ und auch eine Engführung erfährt (T. 194ff.), passt das „Kontrasubjekt“ dagegen gar nicht in ein fugales Idiom und bestreitet seinerseits die ostentativ homophonen Zwischenspiele (T. 177ff. und T. 221ff.). Subjekt und „obligater Kontrapunkt“ treten auf charakteristische Weise auseinander.

⁴⁶² Vgl. Kirkendale (1966): S. 119.

⁴⁶³ Kirkendale (1966): S. 119.

⁴⁶⁴ Die Exposition besteht allerdings nur aus zwei Themeneinsätzen (T. 167 und 172), bevor ein homophones Zwischenspiel einsetzt.



Streichquartett op. 133 T. 166-175.

Carl Dahlhaus beschrieb, wie in der Fugentheorie der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und vor allem kodifiziert durch Friedrich Wilhelm Marpurgs einflussreiche *Abhandlung von der Fuge*⁴⁶⁵ Subjekt und obligater Kontrapunkt zu eigenständigen und mitunter gegensätzlichen Gebilden avancieren, wohingegen bei Bach das zweite beim Einsatz des Comes als Fortspinnung des ersten fungiert⁴⁶⁶ und damit eine bruchlose Kontinuität der Linie gewahrt bleibt. Das Beispiel des Ges-Dur-Fugatos stellt einen Extremfall der Aufspaltung von Subjekt und obligatem Kontrapunkt dar, indem die beiden sogar hinsichtlich ihrer satztechnischen Faktur stark differieren und mithin der direkte Anschluss (beispielsweise in Violine II und Viola T. 171) beinahe als Montage, jedenfalls aber in keiner Weise als Fortspinnung zu bezeichnen wäre. Ein derartiges Abweichen von einem in vielen Bachschen Fugen zu beobachtenden Verfahren⁴⁶⁷ könnte als doppelt charakteristisch für Beethovens Schreibweise gelten: einerseits als ein Beispiel der in der Wiener Fugentradition wurzelnden und von Albrechtsberger vermittelten freien Behandlung der Gegenstimmen, und andererseits als Beispiel einer vornehmlich von Marpurg herrührenden, wohl unfreiwilligen aber dennoch bezeichnenden Weiterentwicklung einer, trotz vielfach anderer Wahrnehmung stets in Bewegung befindlichen Kompositionstechnik. Die nur schon dadurch zustande kommende Distanz zu barocken Vorbildern verweist deren Einflüsse, wo sie nicht direkt gesucht werden, auf eine mittelbare Ebene, die durch gezielte Anpassungen und produktive Missverständnisse charakteristische Änderungen erfuhren.

⁴⁶⁵ Marpurg (1753/54).

⁴⁶⁶ Siehe Dahlhaus (2000-2008): S. 548ff.

⁴⁶⁷ Vgl. Dahlhaus (2000-2008): S. 551.

4.5 HAYDN, MOZART

Ganz direkt könnte dagegen ein Einfluss Haydns auf Beethoven gewirkt haben, und zwar in einem Feld, wo die Komposition von Fugen nach wie vor geläufig war, ja geradezu erwartet wurde: in den Messvertonungen.⁴⁶⁸ Für das Jahr 1807 hatte der Fürst Nikolaus II. von Esterházy bei Beethoven eine Messvertonung zum Namenstag seiner Gattin in Auftrag gegeben. Diese jährliche Tradition hatte von 1796 bis 1802 (nur unter Auslassung des Jahres 1800) Joseph Haydn bestritten, ab 1804 dann sein Amtsnachfolger Johann Nepomuk Hummel.⁴⁶⁹ Wie sich an einem Brief an den Fürsten erkennen lässt, war sich Beethoven bewusst, dass er sich mit dem Auftrag einem direkten Vergleich mit Haydn aussetzte: „[...] darf ich noch sagen, dass ich ihnen mit viel Furcht die Messe übergeben werde, da sie D. F. gewohnt sind, die Unnachahmlichen Meisterstücke des Grossen Haidns vortragen zu lassen [...]“⁴⁷⁰. Es steht fest, dass Beethoven, als er sich an die Komposition der Messe op. 86 machte, die sechs letzten Messen Haydns studierte. Unter den Skizzen zu op. 86 befindet sich eine Seite, auf welcher er zwei Stellen aus Haydns Schöpfungsmesse exzerpierte.⁴⁷¹ Beide Stellen stammen aus dem Gloria, und interessanterweise betrifft die zweite den Beginn der Schlussfuge. Mit der Umsetzung der Josephinischen Reformen 1783 wurden Fugen in den Messen üblicherweise nur noch als Abschluss von Gloria (In gloria Dei Patris, amen) und Credo (Et vitam venturi saeculi. Amen) angebracht⁴⁷². Wie schon E. T. A. Hoffmann in seiner Rezension von 1813 festhielt, enthält Beethovens Messe op. 86 nun aber keine einzige strenge Fuge⁴⁷³. Zwar setzen sowohl im Gloria (T. 238) als auch im Credo (T. 279) an besagten Stellen jeweils Imitationen ein, im Credo sogar eine eigentliche Fugenexposition, sie verdichten sich aber nicht zu Fugen und werden sogleich homophon weitergeführt. Die Auslassung der Fugentechnik ist umso erstaunli-

⁴⁶⁸ Für den Hinweis danke ich Herrn Prof. Dr. Hans-Joachim Hinrichsen.

⁴⁶⁹ Vgl. Stephan (1994): S. 2.

⁴⁷⁰ Beethoven (1996-1998): Bd. 1 Nr. 291 S. 321f.

⁴⁷¹ Paris, Bibliothèque nationale MS 60, no. 2, Folio 3v. Online einsehbar unter <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55002501q/f14> (02.02.2012). Vgl. McGrann (2003): S. 133. Eine Beschreibung der Handschrift bietet Johnson/Tyson/Winter (1985): S. 156ff. allerdings ohne Hinweis auf das Haydn-Exzerpt.

⁴⁷² Vgl. Geck (2009): S. 304.

⁴⁷³ Siehe Hoffmann (1813): Sp. 392. Es ist gut vorstellbar, dass sich das Cliché von Beethovens Unvermögen, Fugen zu schreiben, an diesem Werk weiter entzündete, besonders da Hoffmann auch zahlreiche Verstösse gegen den strengen Satz erwähnt.

cher, als die Vorliebe des Fürsten für die „gelehrte Schreibweise“ bekannt war⁴⁷⁴. Die Skizzen zeigen, dass Beethoven zunächst durchaus gedachte, die Tradition in diesem Punkt zu erfüllen: zahlreiche Ansätze zu Fugen und imitatorischen Passagen sind darunter verstreut – sie wurden allesamt verworfen⁴⁷⁵. Was genau den Ausschlag zu der auffälligen Vermeidung der Fuge gab, ist schwer zu bestimmen. Vielleicht war es der Versuch, gezielt ein anderes Modell zu entwickeln, um den durch den Kontext des Auftrages nahegelegten Vergleich mit Haydn abzumildern und Epigontum zu vermeiden? Was die Gunst des Auftraggebers betrifft, ging der Versuch, sollten denn tatsächlich solche oder ähnliche Überlegungen mitgespielt haben, gründlich fehl, denn bekanntermassen sagte die Messe dem Fürsten so wenig zu, dass die angeblich spontane Reaktion nach der Aufführung in der Bergkirche von Eisenstadt – „aber, lieber Beethoven, was haben Sie denn da wieder gemacht“⁴⁷⁶ – noch geradezu als gnädig zu werten ist. In einem Brief an die Gräfin Zielinska hielt er fest: „La messe de Beethoven est insupportablement ridicule et detestable [...]: j'en suis colère et honteux“⁴⁷⁷.

Die Fuge spielt in Beethovens Schaffen bis 1807 keine wesentliche Rolle und mit der Messe op. 86 hat er ihre Verwendung also sogar da auffällig vermieden, wo sie eigentlich erwartet wurde. In der *Missa solemnis* hingegen, und dies erstaunt nach der systematischen Hinwendung zur Fugentechnik etwa in den letzten Klaversonaten kaum noch, enden sowohl Gloria als auch Credo mit breit ausgeführten Fugen. Es ist recht wahrscheinlich, dass Beethoven im Verlaufe der Arbeit an der *Missa* auch Haydns letzte Messen nochmals studierte. Jedenfalls darf vorausgesetzt werden, dass er mit dem dort ausgeführten Modell der Fugentechnik wohlvertraut war. War ihm schon von Albrechtsbergers Unterricht die Wiener Tradition mit den fließenden Grenzen zwischen Polyphonie und Homophonie bekannt, so konnte er ihre konkrete Anwendung auf höchstem künstlerischem Niveau an solchen Werken studieren. Die Technik, Fugen zwanglos in einen homophonen Satz übergehen zu lassen, das Changieren zwischen unterschiedlichen Tonsatzzuständen, ist etwas, das Beethoven zwar in Albrechtsbergers Unterricht vermittelt wurde, das er in künstlerischer Vollendung aber an Haydns späten Messen erfahren konnte. Im

474 Vgl. McGrann (2003): S. 129.

475 Vgl. McGrann (2003): S. 132f.

476 Überliefert von Anton Schindler: Schindler (2008): 1. Teil S. 189.

477 Harich (1959): S. 179. Zit. nach Jeremiah McGrann im Vorwort zu Beethoven (2003): S. X.

136

287

The musical score for page 136, measures 287-290, is presented in a system of staves. The piano accompaniment is shown in the upper staves, featuring complex rhythmic patterns and melodic lines. The vocal parts are shown in the lower staves, with lyrics written below the notes. The lyrics are: "a - - - men, men, a - - - men, sae - cu - li, a - - - men, - - - men, a - - - men,". The score is in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The tempo is marked "Tasto".

a - - - men,
men, a - - - men,
sae - cu - li, a - - - men,
- - - men, a - - - men,

(Vo.)
Tasto

Joseph Haydn *Harmoniemesse* Hob. XXII: 14 Credo T. 232-248.

Nach einer regulären Fugenexposition wird der Verlauf zunehmend freier und mündet in die nicht mehr fugierte Passage. Deren Ausgestaltung mit Imitationen, der Aussetzung des Fugenthemas im Kantionalsatz (Alt, Tenor und Bass, T. 242ff.), an die sich sogleich ein Themeneinsatz im Sopran anschliesst (T. 244), die Wiederholung dieses Modells nun sogar mit dem „enggeführten“ Einsatz der Sopranen (T. 251), all dies verbindet mit unnachahmlicher Eleganz die nicht mehr strenger Fugentechnik zuschlagbare Verarbeitung des Fugensubjektes mit der vorangegangenen strengen Fugenexposition⁴⁷⁸. Als Modell dürfte dies für Beethoven nicht

⁴⁷⁸ Vgl. Ickstadt (2009): S. 401.

nur in Bezug auf den modernen Umgang mit der Fugentechnik, sondern auch bezüglich der nahtlosen Übergänglichkeit zwischen Fugentechnik und homophonem Satz von höchstem Interesse gewesen sein. Ähnliches liess sich auch an der Gloria-Fuge der Schöpfungsmesse (Hob. XXII: 13) studieren. Auch dort erfährt das Fugenthema nach einer Fugenexposition eine homophone Aussetzung (T. 269) und wird in einer Stimme (diesmal den Bässen) gegen den Kantionalsatz der anderen Stimmen gesetzt (T. 279).

Auch in der Instrumentalmusik dürften Haydn und Mozart als Exempel der in künstlerischer Vollendung umgesetzten modernen Verwendung der Fugentechnik gedient haben⁴⁷⁹. Hierbei wäre vor allem an Mozarts Streichquartett KV 387, an die Jupiter-Sinfonie und an Haydns Streichquartett op. 50 Nr. 4 zu denken. Anders als bei Haydn findet sich bei Mozart nicht nur die Verquickung von Sonatenhauptsatzform und Fugato, sondern auch die Verwendung der Fugentechnik im Rondo, so in den letzten beiden Streichquintetten, dem Klavierkonzert KV 459 und in geistvoll witziger Parodie in *Ein musikalischer Spass* KV 522. Haydn hatte in den Streichquartetten op. 20 Fugenfinali verwendet, mit dem Zyklus op. 33 dann aber einen anderen Weg eingeschlagen. Im Streichquartett op. 50 Nr. 4 griff er, möglicherweise in Reaktion auf Mozarts Quartett KV 387, nochmals auf die Fugentechnik als Finallösung zurück. Im Unterschied zu der früheren Lösung, bei der die Finalfugen der Quartette in der Kompositionsreihenfolge eine aufsteigende Zahl an Subjekten aufweisen, was allerdings in der Anordnung des Druckes nicht zum Ausdruck kommt⁴⁸⁰, und unter Aufbietung erheblicher kontrapunktischer Kunstmittel die polyphone Faktur beibehalten, ist die Schlussfuge des Streichquartettes op. 50 Nr. 4 anderen Zuschnitts. Sie weist einen längeren nicht-kontrapunktischen Abschnitt auf und mündet – wie man das später von den Fugen Beethovens kennt – in einen homophonen Schluss. Beethoven konnte daran ein von den letzten Messen sehr verschiedenes weiteres Beispiel des freien Umgangs mit der Fugentechnik studieren.

⁴⁷⁹ Umfangreiche Aufarbeitungen bieten Kirkendale (1966) und Frederick (1957).

⁴⁸⁰ Vgl. Finscher (1974): S. 231 und Finscher (2000): S. 405.

4.6 CON ALCUNE LICENZE – JOHANN GEORG ALBRECHTSBERGER

Geradezu ins Legendäre stilisiert wurden die Freiheiten und die angeblich abenteuerlichen und rücksichtslosen Härten, welche Beethoven in seinen Fugen angebracht habe. Dieser früh einsetzende Topos des Beethoven-Schrifttums begegnet oft in Verbindung mit der Taubheit des Komponisten, der beispielsweise Dissonanzhäufungen aus blossem Mangel an sinnlicher Überprüfbarkeit quasi versehentlich gesetzt habe⁴⁸¹. Gleichzeitig reihte sich die hyperbolische Darstellung der Schwierigkeiten und Idiosynkrasien der Spätwerkfugen nahtlos in den Dunstkreis der Mystifizierung des Spätwerks: ihm haftete, mit vormals undenkbarem Vertrauensvorschuss, in weiten Kreisen das Odium des Noch-nicht-Verstandenen an, wohingegen nur eine vergleichbar geringe Zahl an Rezipienten die Werke gänzlich als Irrläufer zurückwiesen. Durch die staunende und ratlose Konstatierung des Phänomens konnte sich aber auch die Meinung erhärten, dass Beethoven keine Fugen habe schreiben können. Zweifellos enthalten die Fugen Abweichungen von den strengen Regeln, wenngleich deren Häufigkeit und Rigorosität zuweilen überzeichnet wurde, und ebenso kann man sie als charakteristisches Merkmal für Beethovens Fugenstil ansehen. Aber vielleicht lassen sich dafür abgesehen von der nicht überzeugenden Veranschlagung des auditiven Defizits Gründe plausibel machen.

Mindestens ein Teil der angeblichen Verstösse lassen sich in der Bezugnahme auf die Wiener Tradition auflösen, so ist beispielsweise die Oktavierung der Bassstimme im eigentlich strengstimmigen Satz (so in der Schlussfuge der „*Hammerklaviersonate*“ op. 106 T. 111ff., 286ff., 322ff.) gar nicht als solche aufzufassen, sondern erklärt sich aus der gerade in der Klavierfuge solche dynamischen Verstärkungen zulassenden Wiener Tradition, die darin weniger eine Durchbrechung der Strengstimmigkeit als vielmehr eine klangliche Hervorhebung der thematisch führenden Stimme sah. Als solche liegt dabei bloss in puristischem Sinne, der als Massstab schon für Fugen der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts unzulänglich wird, ein Regelverstoss vor. Die häufig vertretene Meinung, es handle sich bei den Lizenzen um jene Stellen, wo von der Dreistimmigkeit abgewichen werde⁴⁸², ist damit sicher unzutreffend. Praktisch hatten so beschaffene Effekte seit langem Einzug in die

⁴⁸¹ Z. B. Bücken (1934): S. 124. Dazu auch Knittel (1995), besonders S. 19.

⁴⁸² Z. B. Tovey (1931): S. 243 und Blom (1968): S. 221. Vgl. Ormesher (1988): S. 112.

Fuge gehalten, nicht zuletzt auch in jene des als konservativ bekannten Johann Georg Albrechtsberger. Partiiell beruht das Urteil der Regellosigkeit Beethovenscher Fugen damit auf einer Rezeptionsgeschichte, welche die Wiener Fuge etwa eines Leopold Gassmann aus den Augen verlor und dagegen Johann Sebastian Bach als den Meister der Fugenkunst stilisierte.

Jedoch bleibt der Befund von Regelverstößen auch nach Abzug derjenigen Freiheiten, welche der Weiterentwicklung der Fugentheorie entspringend, valide. Vielleicht lässt sich dies aber anstatt auf kontrapunktisches Unvermögen auf die Methodologie jenes Unterrichts zurückführen, den sich Beethoven 1809 à fond und auch später immer wieder vergegenwärtigte. Albrechtsberger erlaubte nämlich Abweichungen von der strengen Regel, sofern diese der Erreichung eines ganz bestimmten Zweckes dienten. Ebenso sorgsam, wie er dem Schüler Fehler markierte, zeichnete er auch solche Abweichungen – erlaubte Fehler quasi – explizit als „Licenze“ an. Die souveräne Beherrschung des Regelwerks bleibt damit als Grundvoraussetzung erkennbar, denn nur wer die Regeln korrekt anwenden kann, kann gezielte Abweichungen davon planvoll einsetzen. Deshalb werden von Albrechtsberger auch sämtliche Abweichungen von den Regeln, unerlaubte (Fehler) und erlaubte (Licenz) eigens hervorgehoben. Fast alle der von Albrechtsberger korrigierten Studienmaterialien Beethovens enthalten Hinweise auf solche Licenze.⁴⁸³ Julia Ronge sieht darin den Versuch, die Differenz zwischen dem strengen Satz und der musikalischen Aktualität des freien Satzes zu überbrücken.⁴⁸⁴ Die präzise Unterscheidung von Fehlern und Lizenzen – ersteres ein Zeichen von Nichtbeherrschen der Regeln, das zweite aber ein planvolles Übertreten derselben mit einem ganz bestimmten Ziel – ist ein zentrales Moment der Unterrichtsmethode. Vielleicht ist es daher nicht übertrieben, gerade darin die den Spätwerkfugen eigenen und ihnen oft zur Last gelegten Freiheiten präformiert zu sehen. Der Albrechtsbergersche Unterricht würde sich damit als weit prägender darstellen, als gemeinhin zur Kenntnis genommen wird⁴⁸⁵, doch hat Beethoven selber diesen Einfluss sanktioniert, wenn er über die Fuge der „Hammerklaviersonate“ op. 106 schreibt: „Fuga a tre voci, con alcune licenze“, damit also genau jenen Terminus verwendet, den er im Unterricht kennengelernt hatte. Freilich gehen Beethovens Lizenzen zuweilen

⁴⁸³ Vgl. Ronge (2011): S. 112.

⁴⁸⁴ Siehe Ronge (2011): S. 111f.

⁴⁸⁵ Einzig Kirkendale versuchte, Albrechtsbergersche Einflüsse geltend zu machen, beschränkte sich dabei aber weitgehend auf das Aufspüren thematischer Ähnlichkeiten. Siehe Kirkendale (1966): S. 302f.

über alles hinaus, was Albrechtsberger erlaubt hätte, doch zeigt sich die grundlegende Auffassung von der Fugentechnik als zwar normiertes Regelsystem, aber mit der Möglichkeit zur Abweichung, wo dies dem Erreichen eines bestimmten Zweckes dient⁴⁸⁶, als nachhaltige und folgenreiche Prägung durch den Unterricht.

Um sich ein genaueres Bild von der eigentlichen Bedeutung des Terminus „Lizenz“ machen zu können ist es notwendig, einige Beispiele anzuführen. Dabei wird die Spannbreite der Denotation des Begriffes erkennbar. Denn Albrechtsberger bezeichnet damit nicht nur individuelle Sonderfälle, sondern auch historisch gewachsene Ausnahmen. So zählt er beispielsweise jene Situationen auf, in welchen verdeckte Parallelen erlaubt sind, und nennt diese Lizenzen⁴⁸⁷. Bezeichnender sind jedoch jene Fälle, in welchen eine gültige Regel an bestimmter Stelle temporär ausser Kraft gesetzt wird.

Notenbsp. aus (Mann (1958)): S. 218.

In vorliegendem Beispiel ist es nicht möglich, beim Einsatz des Tenors den Themeneinsatz der Alt-Stimme zu Ende zu führen. Beethoven scheint dies bemerkt zu haben, denn er lässt die Oberstimmen mit Einsatz des Tenors offen. Albrechtsberger erkannte die Unmöglichkeit, den Themeneinsatz der Alt-Stimme regulär zu beenden und brachte deshalb leichte Änderungen an, die er geschickt dadurch milderte, dass der Sopran den Themenschluss imitiert⁴⁸⁸. Sorgfältig markiert er zudem die Abweichung des Alts als Lizenz. Kleinere Modifikationen des Themas,

⁴⁸⁶ Man mag dabei an folgende Passage im Entwurf eines Briefes von 1825 an Fürst Nikolaus Galitzin denken: „[...] übrigens ist es garnicht unerlaubt, Vi= ohne im mindesten an grundsätze zu denken, sobald das gefühl unß – eine[n] weg eröffnet, fort mit allen Regeln –“, „[...] =de man würde auch gar nicht fehlen, wenn man bloss den gefühlen rechenschaft gäbe von etwas ohne die Grundsätze der Harm. zu achten“ (Beethoven (1996-1998): Bd. 6 Nr. 2003 S. 98 Fn 9). Doch ist der hier angetönte beinahe regellose Umgang mit dem Tonsatz mit dem Begriff *Licenz* gerade nicht gemeint. Vielmehr müssen die strengen Regeln stets die Grundlage der Fugentechnik abgeben und kann von ihnen nur in begründeten Ausnahmefällen abgewichen werden.

⁴⁸⁷ Siehe Albrechtsberger (1790): S. 121ff.

⁴⁸⁸ Vgl. Mann (1958): S. 219.

oftmals mit dem Ziel, enggeführte Einsätze zu ermöglichen, durchziehen Beethovens Studienmaterial und stellen eine häufige Form der Lizenz dar.



Notenbsp. aus (Nottebohm (1971)): S. 77.

In diesem Beispiel aus den Übungen zur zweistimmigen Fuge schlägt auf der ersten Zählzeit des vierten Taktes keine der beiden Stimmen an. In den *Gründlichen Anweisungen zur Composition* wird dies verboten, da dadurch ein „matter Gesang“⁴⁸⁹ entstehe⁴⁹⁰. Albrechtsberger markiert die Abweichung an der Stelle als Lizenz, weil die Engführung so ohne Anpassung des Fugensubjekts geschehen kann.

Obwohl von Beethoven expressis verbis nur für die Fuge der „Hammerklaviersonate“ op. 106 festgehalten – derlei Überschriften bringt er offenbar nur bei grossangelegten, viele kontrapunktische „Zierlichkeiten“⁴⁹¹ enthaltenden Fugen an (ein weiteres, wenn auch keineswegs bedeutungsgleiches Beispiel ist das „tantôt libre, tantôt recherchée“ der *Grossen Fuge* op. 133) – sind Lizenze ein konstitutives Element seiner kontrapunktischen Schreibweise, die sich in mannigfaltiger Ausprägung in den allermeisten fugierten Sätzen erkennen lassen. In op. 106 finden sie beispielhaft Verwendung, um Engführungseinsätze einrichten zu können, so auf dem Höhepunkt der Fuge, einer Engführung zwischen Themenumkehrung und Thema (T. 345).

⁴⁸⁹ Albrechtsberger (1790): S. 191.

⁴⁹⁰ Vgl. Nottebohm (1971): S. 77.

⁴⁹¹ Albrechtsberger (1790): S. 182.



Klaviersonate op. 106 Finalsatz T. 344-351.

Schon früher vorbereitet (T. 301ff.), gestaltete sich die Engführung dort aber dadurch anders, dass sowohl Thema als auch Umkehrung metrisch im Takt gegeneinander verschoben werden, so dass keine rhythmische Kongruenz entsteht. Auf dem nach einem Crescendo im *forte* mündenden Höhepunkt fällt diese metrische Anpassung weg. Dadurch entsteht immer auf dem zweiten Schlag eine Lücke, in welcher keine der beiden thematischen Stimmen eine Note anschlägt. Sich an oben genannte Regel Albrechtsbergers haltend, wird die Leerstelle durch den Oktavsprung der dritten Stimme bestmöglich aufgefangen. Gleich im ersten Takt der Engführung muss Beethoven zudem die Themenumkehrung rhythmisch anpassen, damit auf dem zweiten Achtel keine auch den dynamischen Aufbau unterbrechende Generalpause entsteht: anstatt auf dem ersten Achtel zu beginnen und auf dem zweiten zu pausieren hält es die Themenumkehrung genau andersherum. Weitere Anpassungen allein im ersten Engführungstakt enthalten die kurzzeitige Auffüllung zur Vierstimmigkeit durch das eingeschobene *ges'*, um alle vier Töne des verminderten Septakkordes zur Verfügung zu haben, sowie der fehlende Triller in der Themenumkehrung, welche Abweichung allerdings durch die Imitation in der darüber liegenden Diskantstimme wiederum geschickt gemildert wird. Schliesslich werden im nächsten Takt die Themenumkehrung und die kurzzeitig darüber geführte Gegenstimme im *d''* vereinigt, worauf erst die Dreistimmigkeit mit der unthematischen Gegenstimme als Mittelstimme erreicht werden kann. Diese ebenso subtilen wie geschickten Anpassungen zeugen gleichermassen von Beethovens Geschick im Umgang mit der Fugentechnik – die Abweichungen werden jeweils gekonnt durch gezielte weitere Massnahmen aufgefangen – als auch von seinem

Denken im Gegensatzpaar von Regel und Lizenz⁴⁹². Die grandiose Höhepunktwirkung dieser Engführungsstelle, die erst durch die kleinen Anpassungen ermöglicht wird, legitimiert dieselben als Lizenz.

Aus der *Grossen Fuge* op. 133 sei exemplarisch eine ähnliche Stelle ausgewählt. Wieder geht es um eine leichte Themenanpassung mit dem Zweck, eine Engführung einzurichten.



Klaviersonate op. 133 T. 194-199.

Der Themeneinsatz der ersten Violine beginnt dabei mit den Tönen d'' - es'' anstelle von des'' - d'', was zu Sekundreibungen mit dem Themeneinsatz des Violoncellos geführt hätte.

Auch in den heute als verhältnismässig streng geltenden Fugen machte Beethoven von Lizenz Gebrauch, beispielsweise in der vorletzten der *Diabelli-Variationen* op. 120, damit auch da eine grundlegende Differenz zu barockem Kontrapunkt während, wo besonders häufig Bachsche oder Händelsche Einflüsse vermutet wurden.



Diabelli-Variationen op. 120, Variation 32, T. 1-13.



492 Vgl. Ronge (2011): S. 112.

Diabelli-Variationen op. 120, Variation 32, T. 87-94.

In Takt 89 nimmt Beethoven im Tenor einen Sprung von es' nach b' in Kauf, um eine Verdreifachung des Es zu vermeiden. Damit wird der imitatorische Fluss gebrochen und die Terzenkoppelung mit dem Alt gelöst. Das auf dem letzten Viertel wieder anschlagende es' verwendet Beethoven geschickt als Auftakt zu einem neuen Themeneinsatz.

Summiert man diese Befunde und vergegenwärtigt man sich nochmals Beethovens Einschätzung seiner Lehrer Haydn und Albrechtsberger – Haydn wurde als Komponist, Albrechtsberger dagegen vorwiegend als weitherum bester Ausbilder für Kontrapunkt wahrgenommen – lässt sich vielleicht Albrechtsbergers Einfluss auf Beethovens Verständnis der Fugentechnik besser abschätzen. Diese zeigt sich in vielem von Albrechtsbergers Prämissen geprägt: exemplarisch können das spezifisch Albrechtsbergersche Denken in Regel und Lizenz, die häufige Verwendung von Engführungen, gegebenenfalls unter Modifikationen des Subjekts, und die in der Wiener Fugentradition begründete Auffassung der Gegenstimmen als vorwiegend harmonisch geprägte „Auffüllungsstimmen“ genannt werden. Als künstlerische Inspirationsquellen dienten aber die Werke anderer Komponisten. Oder anders formuliert: die Technik selbst der Jahrzehnte nach dem Unterricht entstandenen Spätwerkfugen ist in nicht zu unterschätzendem und bislang kaum gewürdigten Ausmass von Albrechtsberger geprägt; die künstlerischen Konzepte waren es nicht.

4.7 HÄNDEL, BACH

Wie ist nun aber mit dem Befund der vertieften Händel- und Bach-Rezeption umzugehen, wo sich eine allzu deutliche Annäherung im Tonsatz gerade nicht manifestiert, ja die Erwartung derselben vielleicht sogar zum Rezeptionstopos der Minderwertigkeit des Beethovenschen Tonsatzes führen konnte? Die Postulierung einer direkten Bach-Rezeption kann sich auf mehrere Äusserungen Beethovens stützen, welche eine tiefe Verehrung bezeugen. Es wird wahrscheinlich nur von wenigen bestritten werden, dass eine solche Verehrung für Beethovens eigenes Schaffen nicht folgenlos bleiben sollte. Der Benennung konkreter Einflüsse stehen aber mehrere Schwierigkeiten entgegen: Die Fugentechnik Beethovens erweist sich

– eigentlich kaum überraschend, aber in der Forschungsliteratur dennoch meistens stillschweigend übergangen – in vielem der von Albrechtsberger vermittelten, in den theoretischen Standardwerken, besonders Marpurgs *Abhandlung von der Fuge*, kodifizierten und teilweise stark von barockem Kontrapunkt abweichenden Wiener Tradition verpflichtet. Die Bach-Rezeption wird dadurch zur über mehrere Zwischenstufen vermittelten – und veränderten – Einflussgrösse und ist selbst da keinesfalls einziger Ursprung der Tradition. Die offene Frage ist, inwiefern das intensive Studium Bachscher Werke Beethovens von der Wiener Tradition geprägtes Verständnis beeinflusste. Worin könnte die Bedeutung des Werkes eines Komponisten gelegen haben, der unzweifelhaft verehrt wurde, gleichzeitig aber einer bereits historischen Sphäre des Komponierens angehörte? Diese Fragen lassen sich am Werk selber nicht so leicht, vielleicht auch gar nicht beantworten. Die zeitweise beinahe ausschliesslich betriebene Suche nach Zitaten und Allusionen hilft nicht weiter, liefert sie im Grunde doch nicht mehr als das musikalische Pendant zu den verbal verbürgten Ehrbezeugungen. Lassen sich Allusionen oder Zitate plausibel zeigen, kann das zwar zum Werkverständnis beitragen, zu einer Klärung von Beethovens Bach-Rezeption – unter welchem Aspekt solche Beobachtungen normalerweise fungieren – trägt es allerdings wenig bei⁴⁹³. Selbst über die künstlerische Rezeption ist damit wenig gesagt, ist doch die Bedeutung solcher musikalischer Anspielungen auch innerhalb der Werke in der Regel peripher. Eine Ausnahme sind hierbei lediglich die Diabelli-Variationen, in denen das Aufrufen verschiedener historischer Stationen geradezu zum System erhoben wird.⁴⁹⁴ Es wäre deshalb vielleicht zu überlegen, ob der analytische Nachweis einer Bach-Rezeption nicht vielleicht an seine Grenzen gekommen ist, und ob die wirkliche Tragweite der Bach-Rezeption Beethovens von einer abstrakteren Warte aus angegangen werden könnte.

Es ist wohl unbestreitbar, dass Bach, und wahrscheinlich vor allem Bachs Kontrapunkt, Beethoven beeinflusste. Doch lässt sich das, wie gezeigt werden sollte, nur sehr schwer ganz konkret an den Werken selber fassen: Beethovens Kontrapunkt ist von jenem Bachs grundverschieden – dies wohl ein Hauptgrund für die hartnäckig sich haltende Meinung, Beethoven habe keine Fugen schreiben können – und steht im Einzelnen der Schreibweise etwa Albrechtsbergers oder Haydns deutlich

⁴⁹³ Dazu schon Heinemann (2006): S. 37.

⁴⁹⁴ Siehe z. B. Zenck (1980), Kinderman (1980): S. 193ff.

näher, was in der Forschung bislang geflissentlich übersehen wurde. Bachs Einfluss auf Beethoven könnte deshalb vielleicht viel stärker als in den gerade für den Kontrapunkt schwer plausibel zu machenden werkanalytischen Detailbezügen – auf die sich die Erforschung der Bachrezeption Beethovens bisweilen geradezu kapriziert hat – in der an Gewicht kaum zu unterschätzenden Einsicht in den eigentlichen „Kunstwerth“⁴⁹⁵ der Fugentechnik an sich gelegen haben.

August Halms einflussreiche und immer noch höchst lesenswerte Studie *Von zwei Kulturen der Musik*⁴⁹⁶ prägte durch ihre Stilisierung eines Antagonismus zwischen den Kulturen der Fuge und der Sonate die Rezeption der Werke Bachs und Beethovens nachhaltig. Beethovens Spätwerkfugen, stellen in diesem Verständnis nur einen vermeintlichen Sonderfall dar, denn wie Ernst Kurths Argumentation⁴⁹⁷ deutlich macht, wären sie nicht als eine Intrusion der Kultur der Fuge, sondern als im Stil der Kultur der Sonate verfasste Fugen – und damit, dem Cliché der Inferiorität derselben Vorschub leistend, als uneigentliche – aufzufassen. In dieser Stilisierung wird aber zugleich eine grundsätzliche Unvereinbarkeit der Stile behauptet, was dann wiederum die dialektische Interpretation einer zu leistenden Synthese geradezu herausfordert. Die eigentliche kompositorische Problemstellung dürfte aber anders gelagert gewesen sein. Die Frage, die sich bei der Verwendung der Fuge im Sonatenzyklus offenbar stellte – und das zeigen verschiedene zeitgenössische Dokumente – war eben nicht jene kompositionstechnische nach der Integration eines konträren Stiles, sondern die ästhetische, welchen Wert die Fugentechnik bei dem veränderten Geschmack, den „verfeinerten Sitten“⁴⁹⁸, für das zeitgenössische Komponieren noch haben konnte. Mindestens für Beethoven (und für Anton Reicha) stellte sich also vordringlich nicht das Problem, wie die Fugentechnik in den eigenen Kompositionsstil „integriert“ werden konnte, sondern auf welche Art eine Technik, die als Schulgattung geschätzt wurde und die durch den aufkommenden Historismus langsam auch wieder stärker als kunstfähige Ausdrucksform erkannt wurde, in ihrem petrifizierten Regelwerk aber als „veraltete Pedanterey“

495 Beethoven (1996-1998): Bd. 4 Nr. 1318 S. 297f.

496 Halm (1947).

497 „Auch wo Beethoven, wie namentlich in Werken seiner letzten Schaffensperiode (Fugen und Quartetten) zum Durchbruch melodischer Polyphonie hinstrebt, trägt sein Stil den Charakter einer von akkordlicher Basis ausgehenden Mehrstimmigkeit; ihr tiefreichender Unterschied zur vorklassischen Technik springt sofort in die Augen, wenn man sie Bach's Polyphonie gegenüberstellt“ (Kurth (1956): S. 171f.).

498 Vgl. Beethoven (1996-1998): Bd. 4 Nr. 1318 S. 298.

stigmatisiert war⁴⁹⁹ und in den weltlichen Gattungen nicht mehr dem Geschmack entsprach, für das moderne Komponieren fruchtbar genutzt werden konnte. Wenn Beethoven selbst Händel und Bach als Referenzpunkte angab, so betonte er dabei doch stets, dass der Fortschritt das Ziel der Kunst sei.⁵⁰⁰ Konnten die Fugen Johann Sebastian Bachs dabei als direktes technisches Vorbild also nicht dienen – sie gehörten zu jener bereits historisch gewordenen Schicht, die man allmählich erst wieder vermehrt wahrzunehmen und zu bewundern begann, die aber am Ursprung einer Entwicklung standen, hinter die man schlechterdings nicht zurück konnte und wollte –, könnte ihnen vielleicht aber eine entscheidende Rolle dabei zugekommen sein, dass sich Beethoven diese Frage überhaupt stellte. Schon dies allein ist keineswegs selbstverständlich, und geradezu verwunderlich ist, wie konsequent er dem Thema über mehr als ein Jahrzehnt zugewandt blieb und die Fugentechnik nun offenbar zum verbindlichen Bestand seiner satztechnischen Möglichkeiten zählte.

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts erhielt die Bach-Rezeption durch Forkels *Bach-Biographie*⁵⁰¹ einerseits und durch das Erscheinen von nicht weniger als drei konkurrierenden Ausgaben des *Wohltemperierten Klaviers* sowie weiterer Werke andererseits einen enormen Schub. 1798 war in Leipzig die erste Ausgabe der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* mit einem Portrait Johann Sebastian Bachs auf der Titelseite erschienen.⁵⁰² Doch war die Einschätzung Bachs eine durchaus elitäre. Er galt als Komponist, dessen Musik vor allem als Studienobjekt für Kenner diente⁵⁰³. „Bach war ein Komponist für Kenner und professionelle Musiker, ein Reservoir an Kunstschatzen, aus dem man immer wieder lernen konnte, aber kein Komponist, von dessen Musik öffentliche Aufführungen denkbar oder wünschenswert erschienen oder an dessen Stil anzuknüpfen ratsam schien, wollte man sich nicht ins Abseits begeben“⁵⁰⁴. Gerade vor diesem Hintergrund scheint die Annahme, dass sich Beethoven während seiner Phase intensiven Werkstudiums ausgiebig mit Bach beschäftigte, die Spuren dieser Beschäftigung sich aber nur schwer ganz direkt an seinem Werk zeigen lassen, plausibel. Bach wäre für ihn dann weniger ein Anhaltspunkt dafür gewesen, wie man Fugen schreibt, als vielmehr ein Auslöser dafür, sich überhaupt mit der Fugentechnik auseinanderzusetzen und

499 Vgl. Sulzer (1778-1779): Bd. 1 S. 410.

500 Siehe Beethoven (1996-1998): Bd. 4 Nr. 1318 S. 298.

501 Forkel (2008).

502 Vgl. Lockwood (1992): S. 372.

503 Vgl. Fuhrmann (2010): S. 42f.

504 Fuhrmann (2010): S. 46.

ihre Möglichkeiten für das aktuelle Komponieren zu reflektieren. Aus dem Fundus Bachscher Fugen hätte so ganz unabhängig von der konkreten technischen Ausgestaltung die Einsicht in das künstlerische Potential dieser Technik, in den „reellen Kunstwerth“⁵⁰⁵ der Fugen gewonnen werden können. Daneben dienten sie bei schnellem Nachschlagen immer wieder als Inspirationsquelle zur Lösung spezifischer kompositorischer Probleme. Die tiefgreifende Bedeutung der Beethovenschen Bach-Rezeption läge dann nicht so sehr in thematischen Allusionen oder den in ihrem Ausmass schwer bestimmbaren stilistischen Einflüssen, als schon allein in der Tatsache, dass die Polyphonie und besonders die Fugentechnik durch die nach wie vor gültigen Kunstwerke Bachs für Beethoven erheblich an Attraktivität gewann, ja möglicherweise sogar als auch ausserhalb der Kirchenmusik kunstfähige Satztechnik überhaupt erst ins Blickfeld geriet. Auf diese Art könnte sich für Beethoven die aufrichtige Verehrung Bachs mit dem Fortschrittsdenken, das an seinen in der Wiener Tradition wurzelnden Fugen unzweifelhaft erkennbar ist, verbunden haben.

Die Fokussierung der Beethoven-Forschung auf die Bach-Rezeption muss anhand der überlieferten Zeugnisse überraschen. Zwar sind weniger Äusserungen Beethovens über Händel bekannt, doch konturiert sich darin ein Bild, das die Wertschätzung Händels noch über diejenige Bachs hebt. Für die These, dass sich dahinter ein Abwehrreflex verberge, dass Beethoven also dann von Händel gesprochen habe, wenn er Bachsche Einflüsse kaschieren wollte⁵⁰⁶, gibt es nicht die geringsten Anhaltspunkte. Möglicherweise hat die in der Forschungsliteratur unverhältnismässige Gewichtung das ihrige zu ihrer Entstehung beigetragen. In Zeugnissen, in welchen sowohl Händel als auch Bach Erwähnung finden, wird jedenfalls auffälligerweise Händel jeweils zuerst genannt.⁵⁰⁷ In dem oben schon erwähnten, vielsagenden Dankesbrief von 1812 an eine junge Verehrerin seiner Musik schreibt Beethoven: „Nicht entreisse Händel, Haydn, Mozart ihren Lorbeerkrantz; ihnen gehört er zu, mir noch nicht“⁵⁰⁸. Dass Johann Sebastian Bach in dieser Aufzählung keinen Platz findet, lässt keine grundsätzlichen Urteile über Beethovens Bach-Rezeption zu, es ist als Indiz für eine persönliche Gewichtung kompositori-

505 Beethoven (1996-1998): Bd. 4 Nr. 1318 S. 298.

506 Siehe Kinderman (1997): S. 353.

507 So etwa in dem berühmten Brief an Erzherzog Rudolph von 1819 (siehe S. 95). Den Hinweis verdanke ich Herrn Prof. Dr. Hans-Joachim Hinrichsen.

508 Beethoven (1996-1998): Bd. 1 Nr. 585 S. 274.

scher Einflüsse aber eben auch nicht irrelevant. Überhaupt soll Beethoven Händel für den grössten aller Komponisten gehalten haben, wie beispielsweise aus den Aufzeichnung Johann Andreas Stumpffs über eine Begegnung mit Beethoven hervorgeht:

„Wen halten Sie für den grössten Componisten der je gelebt?’
 ‚Händel,’ war seine augenblickliche Antwort, ‚für den beuge ich meine Knie’ – und berührte mit dem einen den Boden. –
 ‚Mozart,’ nun schrieb ich hin. ‚Mozart,’ fuhr er fort, ‚ist gut und vortrefflich.’
 ‚Ja,’ schrieb ich, ‚der selbst Händeln durch eine neuere Begleitung im Messias verherrlichen konnte.’
 ‚Der hätte sich auch ohne das erhalten,’ war seine Antwort.
 Nun schrieb ich. ‚Seb. Bach’.
 ‚Warum ist er todt;
 Ich schrieb augenblicklich, ‚er wird wieder aufleben’.
 ‚Ja, wenn man ihn studieren wird und dazu hat man nicht Zeit;“⁵⁰⁹

Eine von Ignaz von Seyfried überlieferte Aussage gibt Auskunft über den Zuschnitt dieser Händel-Verehrung: „Händel ist der unerreichte Meister aller Meister! Geht hin, und lernt, mit wenigen Mitteln so grosse Wirkungen hervorbringen“⁵¹⁰. Trifft diese Aussage in ihrem Kern zu – und Beethovens Briefe geben Evidenz in diese Richtung –, so deckte Händel für Beethoven einen ganz anderen Bereich ab als Bach. Die in den Briefen erwähnten Werke Händels betreffen nämlich ausschliesslich grossbesetzte, gleichsam öffentliche Gattungen: die Oratorien *Das Alexanderfest*, *Judas Maccabaeus* und *Der Messias* sowie zwei Messen in der Bearbeitung Ignaz von Mosels⁵¹¹. Händel-Anklänge wurden auch vorwiegend in solchen Werken vermeint: In der Ouvertüre *Weihe des Hauses* op. 120, in einigen Passagen der *Missa solemnis* und der 9. *Sinfonie* sowie in der Fuge der *Diabelli-Variationen*,⁵¹² der durch ihren ungewöhnlichen Entstehungskontext – der Verleger Anton Diabelli hatte die führenden Komponisten Wiens dazu eingeladen, je eine Variation

509 Thayer/Deiters/Riemann (1917-1923): Bd. 5 S. 126. Siehe auch die kongruente Aussage von Edward Schulz (Schulz (1824): S. 11).

510 Seyfried (1853): Anhang S. 21.

511 Siehe Beethoven (1996-1998): Bd. 7 S. 221. Dazu Edelmann (2006): S. 40ff.

512 Vgl. Lockwood (2003): S. 376.

über ein von ihm komponiertes Thema zu schreiben – ein gewisses Mass an Aufmerksamkeit sicher war. Wurde Bach also vor allem – sicherlich mitbedingt durch die Kenntnis eines nur schmalen Ausschnittes aus Bachs Œuvre, nämlich vorwiegend der Klaviermusik – als Kontrapunktiker geschätzt, so war es bei Händel wohl die Fähigkeit zur „grossen Wirkung“ gerade in den öffentlichen Gattungen bei gleichzeitiger Ökonomie des Materials. Für diese Argumentation spricht weiter, dass eine dezidierte kompositorische Auseinandersetzung mit Händel in dem auf Öffentlichkeitswirkung bedachten Auftrag der Ouvertüre *Die Weihe des Hauses* op. 124 geschieht, einem grossbesetzten Orchesterwerk, wohingegen die mindestens implizite und weitaus schwerer greifbare Auseinandersetzung mit Bach stets in kammermusikalischen Werken vermutet wird.

Anton Schindler berichtet, dass Beethoven vor der Komposition der Ouvertüre *Die Weihe des Hauses* schon längere Zeit mit dem Gedanken gespielt habe, „eine Ouvertüre im strengen, und zwar ausdrücklich im Händel’schen Style“⁵¹³ zu schreiben. Dass die Musik von den Zuhörern auch als „Händelsch“ wahrgenommen wurde, bezeugt eine Rezension in der *Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung* von 1826: „Warum aber erborgt der grosse Genius eine Manier, warum gebraucht er jene zum Überdruß gehörten Kettengänge der ionischen Skala in einer, die Phantasie einwiegenden und jeden sublimen Gedanken verschläfernden Fugen-Form? [...] Was will Beethoven überhaupt bei Händel?“⁵¹⁴ Die letzte Frage könnte mit aller Vorsicht vielleicht in oben beschriebenem Sinne beantwortet werden, denn gerade diese Ouvertüre gibt ein frappantes Beispiel für die von Beethoven genannten Parameter ab: sie ist in ihrem Zuschnitt unüberhörbar auf grosse Wirkung angelegt, und dies bei äusserster motivischer Sparsamkeit, widmet sich doch das Fugato (*Allegro con brio*) mit Beharrlichkeit ausschliesslich der Entwicklung des seinerseits aus nur einem einzigen sequenzierenden Motiv bestehenden Themas. Dass daneben die Abfolge von gemessener Einleitung und schnellem Fugato dem Typus der französischen Ouvertüre entspricht, die Beethoven auch von Händel her kannte⁵¹⁵, dass zudem das Fugathema möglicherweise als Verweis auf ein Händelsches Werk verstanden werden kann – wenn dabei verschiedene Passagen

⁵¹³ Schindler (2008): 2. Teil S. 8.

⁵¹⁴ o. A. (1826): S. 2f.

⁵¹⁵ Vgl. Göllner (1980): S. 183.

aus unterschiedlichen Werken zur Diskussion stehen⁵¹⁶, exemplifiziert dies die Schwierigkeiten einer werkanalytischen Rezeptionsforschung – soll nicht übergangen werden. Doch sind die Händel-Anklänge en détail, von ihrer unterschiedlichen Plausibilität ganz abgesehen, nicht von deutlich geringerer Aussagekraft – bestätigt wird dadurch letztlich nur, dass Beethoven tatsächlich Händel rezipiert hat – als die Ausrichtung eines ganzen Werkkonzeptes auf die aus individuellem Studium verschiedener Werke, zwar durch zeitgenössische Rezeptionstopoi durchaus stark beeinflusste, letztlich aber subjektiv abstrahierte Idiomatik eines Komponisten? Die Annahme einer Umsetzung des aus dem Händel-Studium erwachsenen Konzeptes eines grossbesetzten, auf Repräsentation angelegten Werkes, bei dem der schnelle Teil bei äusserster motivischer Sparsamkeit fugiert ausgestaltet wird, würde doch deutlich mehr über Beethovens Händelrezeption aussagen und hätte nebenbei doch jedenfalls auch einen deutlich grösseren Einfluss auf die Werkgestalt selber, als jegliche wie auch immer gearteten thematischen Bezüge. Ausserdem würde ein dergestaltetes Händel-Bild Beethovens mit der in Wien verbreiteten und mit der Person van Swietens verbundenen „Reduzierung der Person Händels auf den erhabenen Chorkomponisten“⁵¹⁷ korrelieren. Das in der Forschungsliteratur oftmals bevorzugte Aufspüren thematischer Allusionen scheint hingegen, bei aller Interessantheit des Gegenstandes, vielleicht nicht das Punctum saliens künstlerischer Rezeption zu berühren. Und die eigentlich kaum hinterfragte Behauptung der von Beethoven vollzogenen Synthese zwischen der barocken Fugentechnik und dem Sonatendenken zielt möglicherweise ebenfalls in eine falsche Richtung. Beethoven verwendete die Fugentechnik sicherlich nicht aus selbstaufgelegtem Zwang und hatte dann nach Wegen der Integration suchen. Ebenfalls nicht plausibel will mir die Annahme scheinen, er habe gerade in der Lösung dieses künstlich geschaffenen Problems den Wert ihrer Verwendung gesehen. Weshalb sollte sich ein Komponist künstlich selber Probleme schaffen? Viel wahrscheinlicher ist doch die Annahme, dass er in der Fugentechnik ein spezifisches Potential auch für das zeitgenössische Komponieren erkannte und nutzbar machen wollte, dass sie nicht ein selbstgestelltes Problem war, sondern eine Erweiterung der

⁵¹⁶ Göllner schlägt den Trauermarsch aus *Saul* vor (siehe Göllner (1980): S. 183ff.), Edelmann dagegen den Chor *Lift up your heads* aus dem *Messias* (siehe Edelmann (2006): S. 32ff.).

⁵¹⁷ Monheim (2002): S. 185.

Möglichkeiten, eine Bereicherung der eigenen Tonsprache, die gerade zur Lösung verschiedener Problemstellungen beitragen konnte.

Dass sich dadurch wiederum neue Problemstellungen ergaben, liegt in der Natur der Sache, doch war für Beethoven selber aller Wahrscheinlichkeit nach jenes der Integration, geschweige denn der Synthese, nicht darunter. Einige von Beethoven überlieferte Äusserungen weisen nämlich auf ein anders gelagertes Problembewusstsein hin, während über angebliche Schwierigkeiten der Integration gar keine Zeugnisse bestehen. Wenn Beethoven etwa sagte: „heut' zu Tage muss in die alt hergebrachte Form [die Fuge] ein anderes, ein wirklich poetisches Element kommen“⁵¹⁸, so spricht dies deutlich die Schwierigkeit an, einer veralteten Technik etwas Neues abzugewinnen. Und die Briefpassage: „[...] wofür unß die Alten zwar doppelt Dienen, indem meistens Reeller Kunstwerth, (Genie hat doch nur unter ihnen der Deutsche Händel u. Seb. Bach gehabt,) allein Freyheit, weiter gehn ist in der Kunstwelt, wie in der ganzen grossen schöpfung, zweck [...]“ bezeugt sinnfällig Beethovens auf Fortschritt bedachtes Selbstverständnis als Künstler. Ähnliches demonstrieren schon Anton Reichas spektakuläre Versuche der Modernisierung der Fugentechnik. Eine Frage, die sich offenbar stellte, war demnach jene, wie man aus der trockenen Unterrichtsmaterie lebendige Kunst schaffen konnte. Dass dies möglich sein musste, gerade das scheint Beethoven an den Werken Händels und Bachs erkannt zu haben, deren verstärkte Rezeption ihm wahrscheinlich erst den Einblick in den „reellen Kunstwerth“⁵¹⁹ der Technik offenbarte. Als Inspirationsquelle für die eigene Umsetzung konnten sie aber vielleicht nur auf einer höheren Abstraktionsebene dienen – zu unerschütterlich war Beethovens Fortschrittsglauben und zu sehr glaubte er wohl an eine „Erweiterung“ durch eine „verfeinerung unsrer Sitten“⁵²⁰, als dass eine allzu direkte Anlehnung an diese Werke eine valable Option dargestellt hätten. Beethovens Spätwerkfugen sind kein Atavismus. Die Anerkennung des „Kunstwerthes“ von Werken Händels und Bachs bedeutete nicht, dass ihre Fugentechnik zu übernehmen und zu integrieren war, sondern dass es sich lohnen konnte, sich mit ihr auf dem zeitgenössischen – mit Beethovens Worten „verfeinerten“ – Stand des Komponierens zu beschäftigen. Was der Kontrapunkt-

518 Lenz (1860): S. 219.

519 Beethoven (1996-1998): Bd. 4 Nr. 1318 S. 297f.

520 Beethoven (1996-1998): Bd. 4 Nr. 1318 S. 297f. Beethoven verwendete den Begriff ganz ähnlich noch einmal. Unter einigen Skizzen zu einer nie ausgeführten Bacchus-Oper hielt er fest: „Dissonanzen vielleicht in der ganzen Oper nicht aufgelöst oder ganz anders da sich in diesen Zeiten unsere verfeinerte Musik nicht denken lässt“ (Nottebohm (1887): S. 329).

unterricht nicht vermocht hatte – nämlich das Unterrichtsmaterial als kunstfähige Technik und nicht nur als notwendige, aber veraltete abstrakte Grundlage des Komponierens zu vermitteln – gerade das hat vielleicht das Studium Alter Musik, und ganz besonders der Werke Händels und Bachs geschafft. Es ist leicht nachvollziehbar, dass für die eigene Umsetzung dann aber der Rückgriff auf den eigenen Unterricht, auf die Art, wie Beethoven selbst – hauptsächlich durch Albrechtsberger – den Kontrapunkt vermittelt bekommen hatte, und auf den state of the art, verbindlich war.

DIE FUGENTECHNIK IM ÜBERGANG ZUM SPÄTWERK

Im folgenden Kapitel geht es um den Versuch, der aus dokumentarischen Anhaltspunkten hergeleiteten Phase einer künstlerischen Besinnung um 1816/17 aus analytischer Warte zu begegnen. Unter Wahrung des auf die Fugentechnik zentrierten Blickes sind dazu die Violoncellosonate op. 102 Nr. 2 und die Klaviersonate op. 102, welche beide kurz vor oder während der mutmasslich intensivsten Zeit des Studiums und der Besinnung entstanden, sowie die „*Hammerklaviersonate*“ op. 106, die kurz darauf in Angriff genommen wurde, bezüglich der Verwendung der Fugentechnik zu befragen.

5.1 DAS GLÜCK DER FREUNDSCHAFT – DIE SONATE FÜR VIOLONCELLO UND KLAVIER OP. 102 NR. 2

Nach den Erfahrungen mit den Werken der ungefähr ab 1809 anzusetzenden und etwa die Opera 78 bis 97 umfassenden „Übergangszeit“⁵²¹ zum Spätstil zeigt sich die Sonatentradition für Beethoven wo nicht als eine gestörte⁵²², so doch als eine grundsätzlich zu hinterfragende Grösse, deren gerade beim mittleren Beethoven oftmals teleologische Prozessualität sich nun kaum noch irritationslos aktualisieren liess. Setzte sich in diesen Opera zumal im Kopfsatz eine kompositorische Auseinandersetzung mit dem Thema an sich fort, für welche schon die Sonaten opp. 31 Nr. 2 und 53 als Beispiele gelten können⁵²³, so machte sich nun ein kantabler Zug in einer den formalen Implikationen zunehmend konträren Weise breit, den Hauptsatz ebenso wie den Seitensatz durchdringend. Ein ästhetischer Reiz dieser Werke besteht gerade im geistreichen Spiel der jeweils individuell ausgestalteten Vermittlung dieses Phänomens mit der damit tendenziell unvereinbaren thematischen Abhandlung, respektive im Ausgleich einer durch die Regression eines

⁵²¹ Für eine extensivere Beschreibung siehe grundsätzlich Dahlhaus (1980).

⁵²² Siehe dazu Danuser (1994), hier v. a. S. 124f.

⁵²³ Die Klaviersonate op. 81a tut es mit ihrem von Komponisten selber angedeuteten Programm noch einmal auf eine in Beethovens Œuvre singuläre Weise.

vormals konstitutiven Wesensmerkmals potentiell brüchig gewordenen Form,⁵²⁴ durch welche sie sich von einem unreflektierten Rückzug in eine beschauliche Gesanglichkeit – quasi Biedermeier avant la lettre – deutlich abheben. Die vorübergehende Abkehr von der Problematik in den auf Popularität zielenden Werken der Vorkongresszeit und die gewaltsam anmutende Beschwörung des Infragegestellten in ebendiesen – man denke etwa an *Wellingtons Sieg oder die Schlacht bei Vittoria* op. 91, *Germania* WoO 94, *Chor auf die verbündeten Fürsten* WoO 95 oder an die Kantate *Der glorreiche Augenblick* op. 136 – vermochte an ihrer Virulenz nichts zu ändern: Die lückenlose Prozessualität der mittleren Phase liess sich auf diese Weise nicht restituieren. Erkennbar wird dies nicht zuletzt an der Klaviersonate op. 90, in der sich die Gewichte wiederum deutlich, und das nicht nur in dem beharrlich kantablen Rondo, in Richtung lyrischer Emphase verschoben zeigen und jedenfalls substantielle motivisch-thematische Arbeit kaum zu ihren auffälligsten Charakteristika gezählt werden kann.

In der Violoncellosonate op. 102 Nr. 2, die ebenfalls 1814 entstand, geht Beethoven das Problem der nicht störungsfrei realisierbaren durchgehenden Prozessualität, das sich damit als eine nicht an das Cantabile gebundene, wenn auch dadurch erst aus der Latenz gehobene, Beschäftigung mit der thematischen Funktion und der motivisch-thematischen Verarbeitung an sich erweist, von einer anderen Seite an. Galt es in der „Übergangsphase“ vor allem, mit einem Zuviel an Thema, welches nach Peter Gülke im geschlossenen lyrischen Entfaltungsprozess Entwicklung in sich selbst ist, anstatt Entwicklung auszulösen,⁵²⁵ umzugehen, so wird im Kopfsatz der Cellosone op. 102 Nr. 2 jene thematische Geschlossenheit gerade vorenthalten.

⁵²⁴ Siehe dazu Gülke (1970) und Dahlhaus (1980).

⁵²⁵ Gülke (1970): S. 257 und S. 259. Siehe auch Dahlhaus (1980): S. 86.



Cellosonate op. 102 Nr. 2 1. Satz T. 1-11.

Stattdessen wird eine Motivkonstellation präsentiert, die in ihrer Heterogenität gar nicht zu thematischer Abrundung finden kann. So folgt auf den forsch zu packenden ersten Viertakter sogleich dessen Rücknahme in Form eines kantablen Liedzitates, in dem wohl nicht zu Unrecht eine sprechende Botschaft an die Widmungsträgerin vermutet wird (Cello T. 8-11), handelt es sich doch um ein Zitat aus dem eigenen Lied „Das Glück der Freundschaft“ op. 88 von 1803⁵²⁶.



Das Glück der Freundschaft op. 88 T. 1-5.

Damit vollzieht sich innerhalb des thematischen Komplexes sogleich ein überraschender Wechsel des diegetischen Status. Die Musik fällt aus ihrer Rolle des Exponierens und breitet stattdessen, nota bene in einem ‚Allegro con brio‘, ein kantables Zitat aus, das motivisch völlig folgenlos bleibt und dessen Bedeutung sich

⁵²⁶ Vgl. Steichen (1959): S. 686ff. Die unter anderem an diesem Zitat festgemachte Hypothese Steichens, bei der Gräfin Marie Erdödy handle es sich um Beethovens „Unsterbliche Geliebte“, muss noch keineswegs unterstützen, wer in dem Zitat einen freundschaftlichen Wink zu erkennen glaubt. Es ist deshalb auch nicht notwendig, die Signifikanz des Zitates herunterzuspielen, wie Goldschmidt das tat (siehe Goldschmidt (1977): S. 277ff.), um eine andere Person als „Unsterbliche Geliebte“ proklamieren zu können.

auf die semantische Konnotation beschränkt, sich mithin auch nicht zu einer den Werken der Übergangsphase analogen melodischen Weitschweifigkeit ausbreiten kann. Dahlhaus' Beschreibung des Beginns der Klaviersonate op. 31 Nr. 2 („*Sturmsonate*“) als zugleich thematisch und nicht-thematisch trifft auch auf diesen Beginn zu: „[...] thematisch in dem Masse, in dem eine thematische Substanz Voraussetzung eines Formprozesses ist; nicht thematisch insofern, als die Verfestigung zu einer prägnant umrissenen Formulierung [...] vermieden wird“.⁵²⁷ Doch bleibt der thematischen Konfiguration der Cellosonate nicht nur wie in der „*Sturmsonate*“ die Kristallisation zu einem geschlossenen Thema vorenthalten, sondern eben auch die dadurch eigentlich ermöglichte und von Dahlhaus als „neuer Weg“ apostrophierte emphatisch prozessuale Form⁵²⁸. Die Formstationen sind im Gegenteil trennscharf abgrenzbar und werden nicht durch Ambiguität prozessualisiert, noch setzt eine dem mittleren Beethoven uneingeschränkt verfügbare motivisch-thematische Verarbeitung ein. Gerade dadurch wird die Verschiebung der Problemstellung, von der Vermittlung zwischen Cantabile und thematischem Prozess in der „Übergangsphase“⁵²⁹ zu einem dabei nicht stehen bleiben könnenden Umgang mit der Problematisierung thematischer Funktion und thematischer Entwicklung, besonders offenbar: Durch die Fülle exponierter Motive und das Wegfallen ausgreifender Kantabilität wäre eine prozessuale thematische Arbeit grundsätzlich möglich und zu erwarten, sie bleibt aber auffällig unterentwickelt. Nirgends wird das deutlicher als in der statischen Durchführung, in welcher der musikalische Fluss in Sequenzen gänzlich versickert (Takte 72ff. und 81ff.) und erst durch eine, bezeichnenderweise subdominantisches, Scheinreprise (Takt 84ff.) wiedergewonnen werden kann, die allerdings dem eigentlichen Repriseneintritt (Takt 89ff.) jeglichen Aplomb nimmt.⁵³⁰

527 Dahlhaus (1974): S. 47.

528 Vgl. Dahlhaus (1974): S. 46f.

529 Dazu Gülke (1970) und Dahlhaus (1980).

530 Vgl. Danuser (1994): S. 124f.

Musical score for "Das Glück der Freundschaft" (5.1). The score is written for voice and piano. It consists of six systems of music, each with a system number in a circle at the beginning of the voice line.

- System 66:** The voice line begins with a treble clef and a key signature of one flat. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern in the right hand and a more melodic line in the left hand.
- System 78:** The voice line continues with a treble clef. The piano accompaniment includes dynamic markings such as *pp*, *f*, and *p*.
- System 116:** The voice line begins with a treble clef. The piano accompaniment includes dynamic markings such as *p*, *pp*, *f*, and *sempre f*.
- System 97:** The voice line begins with a treble clef. The piano accompaniment includes dynamic markings such as *f* and *sempre f*.
- System 90:** The voice line begins with a treble clef. The piano accompaniment includes dynamic markings such as *f* and *mf*.
- System 94:** The voice line begins with a treble clef. The piano accompaniment includes dynamic markings such as *cresc.* and *f*.

The score includes various musical notations such as clefs, key signatures, time signatures, and dynamic markings. The piano part is highly detailed with many notes and rests.

Dem Beginn haftet insofern etwas Irreführendes an, als er in den ersten vier Takten zunächst einen geradezu demonstrativ restituierten exponierenden Gestus vorstellt,⁵³¹ diesen dann aber sofort unterwandert, indem ihm thematische Geschlossenheit verwehrt bleibt, vielmehr eine Mehrzahl konträrer Motive exponiert werden, die in ihrer Gesamtheit keine Entwicklung auszulösen vermögen, sondern mit ihren unterschiedlichen Funktionen – charakteristisch dafür eben jene „nicht prozesshaft relevante[. . .] Kantilene“⁵³² ab Takt 5, deren Bedeutung sich in der allerdings äusserst charmanten Verneigung vor der Freundschaft mit der Gräfin erschöpft und die folgerichtig in der Reprise ausbleibt – im Gegenteil den stürmischen Gestus sogleich relativieren und stattdessen kontrastive Elemente des Seitensatzes vorwegnehmen. Der Seitensatz (Takt 29ff.) zeugt, genauso wie später der Repriseneintritt, als partiell Vorweggenommenes von der Problematik der Ausgestaltung eines Formverlaufes, der sich weder auf eine lückenlose Prozessualität noch auf eine geschlossene thematische Entität stützen kann. Wurde jene erst durch die Idee einer aufgebrochenen thematischen Konfiguration ermöglicht, so wird die Verletzung der Kohäsion des Themas dann zum Problem, wenn sich diese Prozessualität nicht mehr beliebig aktualisieren lässt. Von dem in den Werken der „Übergangsphase“ eingeschlagenen Weg einer emphatischen Wiederherstellung des Themas im Cantabile – ob dieses wirklich der Auslöser der Krise des motivisch-thematischen Prozesses⁵³³ oder umgekehrt eine Reaktion darauf ist, lässt sich so leicht nicht entscheiden – wird in den Cellosonaten op. 102 und nicht zufällig gerade im Übergang zum Spätwerk im Sinne einer eigentlichen Problemfokussierung abgewichen mit der ebenso spektakulären wie kompromisslosen Konklusion des Schlussfugatos. Dass parallel dazu in der etwas später vollendeten Klaviersonate op. 101 jedoch wiederum die produktive Auseinandersetzung mit dem Cantabile gesucht wird, zeigt die Mehrschichtigkeit des Problems. Adressieren die Cellosonaten erstmals den Verlust einer scharf konturierten thematischen Gestalt als Kern eines Satzgefüges, das in seiner ursprünglichen Anlage eben darauf aufbaute, und markieren damit einen Entwicklungsschritt im bewussten Umgang mit der Problematik, setzt die Klaviersonate gerade beim thematischen Überschuss nochmals auf noch zu besprechende Weise neu an.

⁵³¹ Vgl. Danuser (1994): S. 124.

⁵³² Danuser (1994): S. 124.

⁵³³ Vgl. Dahlhaus (1980): S. 82.

Im Gegensatz zum Kopfsatz präsentiert der Mittelsatz der Cellosonte op. 102 Nr. 2 gleich zu Beginn ein demonstrativ regelmässig gebautes, choralartiges Thema.⁵³⁴



Cellosonte op. 102 Nr. 2. Satz T. 1-10.

Während thematische Geschlossenheit hier zweifelsfrei gegeben, liegt eine Irritation in der potentiellen Ununterscheidbarkeit von Melodielinie und Begleitstimmen, einer satztechnischen Eigenheit, die durch das ‚mezza voce‘ akzentuiert wird⁵³⁵. Defizient im Sinne einer Schulbuchdefinition ist hier aber nicht das thematische Gebilde an sich, sondern die Entwicklung seines motivischen Potentials. Würde nämlich die dreiteilige Liedform und die in den Rahmenteilten gewährte strenge achttaktige Gliederung eine enge Anbindung an das Thema erlauben, so gehen die folgenden Perioden (Takte 9-16 und 17-24) darauf gerade nicht ein, sondern breiten im ständigen Stimmentausch des mehrfachen Kontrapunktes neues Material aus, das über dem Orgelpunkt auf A auch nicht die harmonische Faktur des Beginns aufnimmt und in das nur ganz vereinzelt Motivsprengsel des Choralthemas eingeflochten werden (z. B. Diskant Takt 16). Anstelle der Motivik wird auf analytisch schwer greifbare Weise der Gehalt des Themas, die evozierte Stimmung und die linear gedachte Stimmführung entwickelt. Die Anknüpfung an den exponierten Ausgangspunkt dieser Musik geschieht damit in deutlicher Distanz zu der gleichsam konsequenzlogischen thematischen Abhandlung auf assoziative Weise. Ebenso wird im Kontrastteil (Takte 25ff.) verfahren, wo – will man den pendelnden Klavierbass nicht als zwei Stimmen auffassen – drei mehr oder we-

534 Schon das Seitenthema des Kopfsatzes findet näher zu thematischer Geschlossenheit als das Hauptthema, prägt es doch einen einheitlichen Charakter aus. Allerdings ist es unregelmässig gebaut (5 Takte) und zerfließt nach dem Stillstand auf der Subdominante (Takt 33) unabgeschlossen.

535 Vgl. Danuser (1994): S. 130 und Wang (1997): S. 80.

niger gleichberechtigte Stimmen in „tendenziell romantische[m] Kontrapunkt“⁵³⁶ ein satztechnisches Gegenmodell zu den Rahmenteilten vorführen. Im Vordergrund steht dabei eine lyrische Linearisierung, bei der weniger eine strenge Behandlung der Stimmen als ein weitschweifig-kantables Fließen im Vordergrund steht.

Erscheint die Fuge in Bezug auf thematische Dichte und durchgehende Prozessualität als geradezu unausweichlicher Abschluss der in den vorangehenden Sätzen eröffneten Thematik, der freilich ganz eigene Probleme zyklischer Integration mit sich bringt, sollte doch nicht übersehen werden, wie ungewöhnlich diese Lösung tatsächlich ist. So schrieb schon der Rezensent der Allgemeinen Musikalischen Zeitung gleich zu Beginn seiner Kritik: „Diese beyden Sonaten gehören ganz gewiss zu dem Ungewöhnlichsten und Sonderbarsten, was seit langer Zeit, nicht nur in dieser Form, für das Pianoforte geschrieben worden ist“⁵³⁷. Spezifisch erwähnt wird das Fugato in der Berliner Allgemeinen Musikalischen Zeitung:

„In der Regel pflegen Fugen eine Menge von Gemeinplätzen und verbrauchten Figuren zu haben [...]. Das kann man von dieser Fuge nicht sagen, so wie von keiner Beethovenschen und deshalb muss die Kritik vorsichtig sein. Die Meinung eines einzelnen über [sic] den ästhetischen Gehalt dieses Werks, kann hier nicht sehr in Betracht kommen, da alles Neue jederzeit frappiert. Wenn Rec. seine Meinung aber offenherzig gestehen soll; so kann er diese Fuge nach dem fleissigsten Durchspielen nicht schön nennen, trotz dem, dass sie künstlich gearbeitet und höchst originell ist. [...] Eine Fuge wie diese vorliegende aber, wird schwerlich Jemandem gefallen können, weder dem Kenner, noch – und noch weniger dem Nichtkenner. Sie klingt 1. nicht und 2. erweckt sie keine bestimmte Empfindung. [...] Wie viel lieber hätten wir statt dieser Fuge einen andern Satz, ein Beethovensches Finale gehört! Es bleibt daher zu wünschen, dass Beethoven die Fuge nicht so absichtlich ergreife, da sein grosses Genie ja über jede Form erhaben ist“⁵³⁸.

Hier wird eine gewisse Ablehnung gegenüber dem Fugato erkennbar, welche sich nicht allein auf die konkrete Ausgestaltung, sondern auf den Einbezug in

⁵³⁶ Danuser (1994): S. 125.

⁵³⁷ o. A. (1818): Sp. 792.

⁵³⁸ o. A. (1824): S. 409f.

einen Sonatenzyklus überhaupt bezieht. Demnach wurden die Sonaten und insbesondere das Fugato auch einige Jahre nach ihrer Publikation noch als frappierende Neuheiten empfunden.

Die Möglichkeit der ostentativen Restitution eines thematischen Prozesses, der sich in dem neuen Gewand der Fugatotechnik Bahn brechen kann und nicht mehr bei der selbst Gegenstand der Reflexion gewordenen Exposition einer thematischen Entität auf jene thematische Abhandlung gerade verunmöglichende expansive Kantabilität ausweichen muss, hätte vor diesem Hintergrund als eigentliche Entdeckung im Umgang mit der kompositorischen Problemstellung zu gelten. Die in diesem Finalsatz beinahe obsessiv ausladende Arbeit mit Motiven und Themenfragmenten, weit über die Grenzen strenger Fugierung hinaus und mit allen zur Verfügung stehenden Mitteln, zementiert jenen in der Fugentechnik angelegten „Primat der Thematik“⁵³⁹, der gerade im Kopfsatz ex negativo, nämlich durch betontes Ausbleiben eines dezidierten Themas, als im Sonatensatz Verunmöglichtes aufschien. Die Hypertrophie thematischer Durchdringung geht sogar so weit, dass das Fugensubjekt und der daraus ableitbare Kontrapunkt nicht nur direkt ineinander übergehen (Takt 23),

The image displays a musical score for a piano sonata, consisting of three systems of music. Each system features a grand staff with a treble and bass clef. The first system is marked 'Allegro' and 'Allegro fugato', with dynamics 'p' and 'leggermente'. The second system is marked 'Allegro' and 'Allegro fugato', with dynamics 'p' and 'leggermente'. The third system is marked 'Allegro' and 'Allegro fugato', with dynamics 'p' and 'leggermente'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

539 Wiesenfeldt (2006): S. 73.



Cellosonate op. 102 Nr. 2 3. Satz T. 1-27.

sondern durch Spiegelung des Kontrapunktes miteinander verschmelzen: Die Tonleiter in Takt 78 ist zugleich Abschluss des Kontrapunktes und Beginn des Fugensubjektes.⁵⁴⁰



Cellosonate op. 102 Nr. 2 3. Satz T. 70-80.

Ein Weiteres ist die bis zur Auflösung nivellierte Unterscheidung von Durchführung und Zwischenspiel. Die Durchführungen werden teilweise so frei gehandhabt und die Zwischenspiele sind andererseits so stark durchsetzt mit thematischem Material, dass eine Einteilung in diese Kategorien nicht mehr sinnvoll zu vollziehen ist, ja sogar den eigentlichen Sachverhalt unnötig verschleiert.⁵⁴¹ Das Unbehagen einem Satz gegenüber, der von Beethoven selbst als Fugato überschrieben wurde, sich aber so wenig an dessen Prämissen zu halten gewillt ist, sollte nicht künstlich dadurch kaschiert werden, dass er nachträglich mit eben nicht zutreffenden analytischen Begriffen gefasst wird. Rudolf Bockholdt spricht deshalb von einer planmässigen „Aufzehrung“⁵⁴² der Fuge und bezeichnet die Einsicht, dass

⁵⁴⁰ Vgl. Bockholdt (2004): S. 274.

⁵⁴¹ Vgl. Bockholdt (2004): S. 274.

⁵⁴² Bockholdt (2004): S. 274.

grundlegend unterscheidbare Abschnitte, Durchführungen und Zwischenspiele, sowie eine erkennbare Verschiedenheit von Subjekt und Kontrapunkt konstitutive Merkmale der Fuge darstellen, als Idee der Komposition⁵⁴³. Obwohl diese These der formalen Disposition des Schlusssatzes gerecht wird, bleibt die Frage offen, weshalb Beethoven gerade in diesem zyklischen Zusammenhang die ohnehin wenig erstaunliche, da tautologische Feststellung, dass eine Fuge sich auflöst, wenn ihre konstitutiven Merkmale wegfallen, zum Ausgangspunkt kompositorischer Gestaltung gemacht haben soll. Ebenso wenig lässt sich damit die Omnipräsenz thematischer Arbeit⁵⁴⁴ erklären.

Eben darauf zielt Dahlhaus' scharfsinniger Aufsatz „Von zwei Kulturen der Musik“⁵⁴⁵. Er verstand den Satz ganz analog zu seiner Interpretation des Kopfsatzes der Klaviersonate op. 31,2⁵⁴⁶ als Transformationsprozess des Thematischen, das von dem „Aggregatzustand“ des dem Fugato vorangestellten plagalen Tonleiterausschnittes aus in ständiger Verwandlung substantiell den ganzen Satz durchziehe, jedoch „[...] nirgends in einer ‚eigentlichen‘ Gestalt gegeben [...]“⁵⁴⁷ werde. Ist der Befund einer starken Prozessualisierung unbestreitbar, so bleibt die Präsumtion eines Fugensatzes ohne Thema grundsätzlich anzweifelbar, kann man doch für die mehrmals auftretende Variante im fünften Thementakt (erstmal wieder Takt 21) – worauf Dahlhaus durchaus selber schon hinwies⁵⁴⁸, was er aber offenbar nicht für eine hinlängliche Erklärung hielt – leicht die satztechnische Notwendigkeit der Vermeidung von Oktavparallelen zwischen Thema und „zweitem Kontrapunkt“ als Ursache reklamieren.⁵⁴⁹ Diese zwar irreguläre, im Zusammenhang mit den anderen Lizenzen aber kaum hervorstechende Themenveränderung betrifft zudem gerade keines der charakteristischen Merkmale des Themas und stellt insofern seine Wiedererkennbarkeit nicht in Frage. Gerade die durch die Fugentechnik bedingte mehrmalige, zu Beginn einstimmige Exposition des Themas verbürgt hier schliesslich den Sinngehalt der später zu entwickelnden Motive. Erst die vorgängige Stiftung eines sinnfälligen Zusammenhaltes erlaubt es, den Prozess der

543 Siehe Bockholdt (2004): S. 274.

544 Vgl. Dahlhaus (1978): S. 402, Bockholdt (2004): S. 281 und Wiesenfeldt (2006): S. 73.

545 Dahlhaus (1978).

546 Dahlhaus (1974).

547 Dahlhaus (1978): S. 403.

548 Siehe Dahlhaus (1978): S. 403.

549 Mit Ausnahme von T. 164, wo die Variante längst etabliert ist, tritt diese auch nur da auf, wo sich Oktavparallelen ergäben und wird sonst nicht verwendet.

Auftrennung als Konstituens des Satzes zu inszenieren. Es kann deshalb nicht einleuchten, den „Aggregatzustand“⁵⁵⁰ der Oktavskala, die Themenexposition und die nachfolgende motivisch-thematische „[...] Durchführungstechnik einer Fuge [...]“, die „[...] bruchlos in die einer Sonate übergeht [...]“⁵⁵¹ als unterschiedliche, aber gleichberechtigte Formungen einer thematischen Substanz zu begreifen, welche sich jedoch nie zu einem eigentlichen Thema verdichte⁵⁵². Und die allerdings gänzlich „unbachsche“⁵⁵³ „[...] Gleichgültigkeit gegenüber der melodischen Integrität des Themas [...]“⁵⁵⁴ ist, sofern man dieser Prämisse überhaupt zuzustimmen gewillt ist, eben nicht gleichzusetzen mit der Gleichgültigkeit gegenüber der Integrität des Themas an sich, welche vielmehr trotz der irregulären Anpassung der Comesgestalt aus oberwähnten Gründen gewahrt bleibt. Leichte Anpassungen der Themengestalt im Comes sind auch in tonalen Beantwortungen anzutreffen und führen dort ebenfalls nicht zu einer Dissolution des Themas (sofern sie nicht aufgrund dilettantischer Erfindung gerade dessen Hauptmerkmale betreffen). Schliesslich kann in Bezug auf die plagale Oktavskala nur bedingt von einer dem Dux gleichberechtigten Formung der thematischen Substanz⁵⁵⁵ gesprochen werden, handelt es sich doch dabei nicht nur um eine abstrakte vorthematische Substanz, sondern eben bereits um einen Ausschnitt des Dux selbst.

Ausgehend von diesen Überlegungen lässt sich konträr zu Dahlhaus' Argumentation konstatieren, dass in dem Fugato in der Exposition das Thema durchaus in „eigentlicher“ Gestalt auftritt und auch auftreten muss. Wenn dies, wie das Schlussfugato in op. 102 Nr. 2 beweist, nicht zu einer Hemmung des prozessualen Flusses führt, wie es Carl Dahlhaus an der Sonatensatzform exemplifizierte⁵⁵⁶, so liegt das daran, dass die Form einer Fuge sich durch durchgehende Entwicklung und Verarbeitung der Motivik ausprägen und die Zäsurierung zwischen Durchführungen und Zwischenspielen, wie in diesem Fall, potentiell bis zur Auflösung abgeschwächt werden kann. Erscheint in der Sonatenform die „Aufhebung des traditionellen Themenbegriffs“ als „kompositionstechnisches Korrelat“ des radi-

550 Dahlhaus (1978): S. 402.

551 Dahlhaus (1978): S. 398.

552 Siehe Dahlhaus (1978): S. 403.

553 Dass bei diesem Fugato und überhaupt dieser Sonate immer wieder der Verweis auf Bach gemacht wird (siehe z. B. Zenck (1986): S. 188ff.), ist vermutlich der Rezension in der AMZ (o. A. (1818): Sp. 792) geschuldet, erweist sich analytisch gerade an diesem Fugato aber als schwer nachvollziehbar.

554 Dahlhaus (1978): S. 398.

555 Siehe Dahlhaus (1978): S. 403.

556 Siehe Dahlhaus (1974).

kal prozessualisierten Formverlaufes⁵⁵⁷, ist gerade dies bei der ohnehin stärker verlaufsorientierten Fugentechnik deshalb nicht notwendig, weil das „ideale“ Fugensubjekt „formal offen bleiben und zäsurlos in eine melodische Linie“⁵⁵⁸ übergehen soll und mithin gar nicht aufgebrochen zu werden braucht.

Waren die bisherigen Überlegungen auf kompositionstechnischer Ebene verhaftet, so differieren die beiden verglichenen Werke auch bezüglich eines konzeptionellen Aspektes fundamental. Während nämlich bei der Klaviersonate op. 31 Nr. 2 das Verhältnis zum überlieferten Modell satzkonstitutiv mit einkomponiert ist⁵⁵⁹ und dessen Kenntnis für das Verständnis des Satzverlaufes vorausgesetzt wird, verhält es sich bei dem Fugato in der Cellosone op. 102 Nr. 2 sozusagen umgekehrt: Der Abgleich mit einem imaginären Schulfugenmodell hilft nicht, in einer als planvoll erkennbaren Abweichung das spezifisch Gewollte dieses Satzes auszumachen, sondern bleibt bei der Feststellung einer idiosynkratischen Differenz stehen, ohne zugleich als deren Begründung gelten zu können. Die Differenz zum Modell erklärt sich hier nicht aus sich selber. Damit ist der Status der Fugentechnik nicht mit jenem der Sonatenform in op. 31 Nr. 2 vergleichbar und kann ein kompositorisch und kompositionsgeschichtlich meta-reflexiver Umgang damit nicht von vornherein als intendiert gelten. Kann man dort von einem Komponieren *mit* der Sonatenform sprechen – in Abgrenzung etwa zum Komponieren *in* der Sonatenform⁵⁶⁰ –, erscheint es hier geradezu als ein Komponieren *aus* der Fugatechnik, bei dem diese nur die Rahmenbedingungen festlegt, nicht aber selbst Gegenstand der Komposition wird. Denn dass im Verlauf des Satzes die motivisch-thematische Entwicklung so weit getrieben wird, dass die Durchführungsarbeit umkippt von einer fugierten in eine recht eigentlich sonatenhafte⁵⁶¹, liesse sich dahingehend interpretieren, dass die Faktur eben hauptsächlich auf die Restitution der prozesshaften Verarbeitung zielt, was durch die Fugentechnik erst ermöglicht wird, sich an deren Bedingungen darüber hinaus aber nicht binden muss.

Ist man gewillt, die ersten beiden Sätze der Violoncellosone op. 102 Nr. 2 als Problemexposition respektive schrittweise Annäherung an die Konsequenz des Schlusssatzes zu interpretieren, so würde im Finale nun erstmals ein integrales

557 Dahlhaus (1974): S. 182.

558 Platen (1994-2008): Sp. 932.

559 Vgl. Dahlhaus (1974): S. 181.

560 Siehe dazu Dahlhaus (1986): S. 512.

561 Vgl. Dahlhaus (1978): S. 398.

Thema exponiert, aus dem in prozessualen Sinne Konsequenzen gezogen werden können. Wurde beim Kopfsatz dafür argumentiert, eine von den Werken der „Übergangsphase“ sich abhebende thematische Gestaltung ebenso wie ein gerade im Vergleich mit einigen Werken des mittleren Beethoven auffälliges Fehlen thematischer Arbeit als Spezifika des Satzes anzusehen, so erscheint der Finalsatz aus diesem Blickwinkel als demonstrative Restitution gerade dieser beiden Parameter. Es bleibt jedoch der irritierende Befund, dass die Fugatechnik umso freier angewendet wird, je weiter der Satz fortschreitet, bis hin zu ihrer eigentlichen Auflösung und ihrem Übergang in die andere „Kultur“ sonatenhaft-thematischer Abhandlung. Dass es sich dabei nicht vorrangig um einen Versuch der Synthese „zweier Kulturen“ der Musik, um ein Amalgamieren von Fugentechnik und Sonatensatz handeln kann, dürfte anhand der Faktur hinreichend ersichtlich sein. Die oft geäußerte Meinung, bei bestimmten Beethovenschen Fugensätzen handle es sich um eine gelungene Synthese von Fuge und Sonate, basiert auf einem verkürzten Verständnis der Halmschen Argumentation, bei dem die Fugentechnik mit der einen, der Sonatenzyklus mit der anderen „Kultur“ gleichgesetzt wird ohne die als Ursache postulierten, entgegengesetzten und für die Differenz erst verantwortlichen Denkweisen miteinzubeziehen. Freilich ist unter diesen Prämissen eine Synthese schlechterdings gar nicht möglich, denn die Fuge als polyphone Satztechnik ist nicht auf derselben Ebene angesiedelt wie der Sonatenzyklus. Ein weiteres Missverständnis liegt zudem in der fehlenden Kenntnisnahme der Wiener Fugentradition, für die lange vor Beethoven eine Aufweichung der strengen Polyphonie mittels homophoner Satztechniken typisch ist, mithin darin nicht eine Syntheseleistung zu erkennen ist, sondern eine von Beethoven nur aufgegriffene Entwicklung der Fugentechnik im Wien der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Wie lässt sich nun aber mit diesem Befund – immer vorausgesetzt man beurteilt obige Beobachtungen als plausibel – argumentativ umgehen? Welche Rolle kommt der Fugatechnik zu, wenn nicht jene der Antithesis zur „Kultur der Sonate“? Eine mögliche Antwort ist in den obigen Ausführungen bereits enthalten: Wäre es nämlich vor dem Hintergrund der vorangehenden Sätze und mit Blick auf die hypothetisierte Problemstellungen der „Übergangszeit“ nicht denkbar, dass das Fugato als gar nicht eigentlich Gemeintes, sondern als neues Mittel zum Zweck der emphatischen Restitution motivisch-thematischer Prozessualität aufzufassen

wäre? In diesem Fall würden das Thema und die demonstrativ überreiche thematische Arbeit als dramatische Handlung zu verstehen sein, welche sich erst in dem seiner Funktion gemäss nicht mehr streng zu handhabenden und im Dramatis Personae gar nicht auftauchenden, sondern sich auf den Protagonisten ausrichtenden Rahmen des Fugatos verwirklichen kann. Dass aber die Fugatotechnik dabei nicht um ihrer selbst willen, sondern mit ganz spezifischer Absicht zum Umgang mit einer ureigenen kompositorischen Problemstellung herangezogen würde, bedeutete keine Minderung des Beethovenschen Kompositionsgenies und keine Depravierung der Fugentechnik, sondern würde im Gegenteil von reflektiertem und zielgerichtetem Einsatz stilistischer Mittel zeugen, bei dem allerdings zumindest vorläufig ein verändertes historisches Bewusstsein nur mittelbar zu greifen wäre. Denn sollte dies zutreffen, sollte das Fugato hier gar nicht das eigentlich Gemeinte vorstellen, dann müsste eine hauptsächlich darauf sich stützende Proklamation einer direkten Bach-Rezeption ins Leere laufen.⁵⁶²

5.2 DAS THEMA VERLOREN – DIE KLAVIERSONATE OP. 101

5.2.1 *Der Kopfsatz*

Soll mit einiger Plausibilität ein Wandel im Umgang mit der skizzierten Problematik im Übergang zum Spätwerk konstatiert werden, so kann eine singuläre Exemplifikation dafür nicht ausreichen. Es ist deshalb naheliegend, im Folgenden auf ein weiteres Werk an dieser Schwelle, nämlich die Klaviersonate op. 101, zu sprechen zu kommen. Trotz der niedrigeren Opusnummer wurde sie etwas später fertig gestellt als die beiden Cellosonaten op. 102, nämlich 1816. Die beiden Opera erweisen sich auch durch strukturelle Ähnlichkeiten als derselben kompositorischen Gedankenwelt zugehörig: Sowohl die Cellosonate op. 102 Nr. 1 als auch die Klaviersonate op. 101 beginnen mit einem lyrischen Satz im 6/8-Takt, gefolgt von einem Marsch. Der langsame Satz ist in beiden Fällen als Einleitung zu einem Finale im 2/4-Takt konzipiert, vor welchem, durchaus ungewöhnlich, eine Reminiszenz an den Kopfsatz eingeschoben wird⁵⁶³. Die doppelte Verwendung

⁵⁶² Siehe z. B. Danuser (1994): S. 126, Kirkendale (1966): S. 285. Gegen die Annahme einer an diesem Opus erkennbaren direkten Bach-Rezeption spricht sich auch Christiane Wiesenfeldt aus. Siehe Wiesenfeldt (2006): S. 67f.

⁵⁶³ Vgl. Rosen (2002): S. 212.

eines distinkten Konzeptes, zumal in unmittelbarer zeitlicher Nähe, ist in Beethovens Œuvre singulär. Die damit evozierte Vermutung einer gewissen geistigen und dementsprechend vielleicht auch problemgeschichtlichen Verwandtschaft lässt es jedenfalls gerechtfertigt erscheinen, auch die Klaviersonate op. 101 unter den Vorzeichen der Beschäftigung mit thematischer Setzung zu betrachten.

Die Klaviersonate op. 101 eröffnet mit einem Paradox. Scheint gerade der Kopfsatz nämlich vordergründig ein Paradebeispiel der Restitution eines ungebrochenen Hauptthemas – gemäss Carl Friedrich Glasenapp soll Richard Wagner ihm das Epitheton „unendliche Melodie“ zugedacht haben⁵⁶⁴ –, in anderen Worten ein ausgesprochener Satz der Übergangsphase zu sein, so ist er gleichzeitig aber auch gerade deren vielleicht stärkste Negation. Die so oft bemerkten formalen Komplikationen hängen ursächlich damit zusammen. Das beginnt mit der Feststellung, dass das angebliche Hauptthema keine abschliessenden Zäsuren aufweist, sondern in fragenden Halbschlüssen (Takte 2 und 4) oder im Trugschluss (Takt 6) ständiger Weiterführung bedarf und damit weit mehr Melodie ist denn Thema.



Klaviersonate op. 101 1. Satz T. 1-16.

Noch komplizierter gestaltet sich die Suche nach dem Beginn des Seitensatzes, ist doch schon in Takt sieben (!) die Dominante erreicht⁵⁶⁵ und erlaubt es die ständig weiterziehende Kantilene kaum, an bestimmter Stelle von einem neuen Thema

⁵⁶⁴ Siehe Glasenapp (1911): S. 724. Dazu auch Dinslage (1987): S. 135.

⁵⁶⁵ Vgl. Uhde (1974): S. 344 und Rosen (2002): S. 213.

zu sprechen. Dementsprechend disparat fallen die Vorschläge der Verortung aus: Heinrich Schenker setzte den Seitensatz schon in Takt sieben an⁵⁶⁶, Adolf Bernhard Marx hingegen erst in Takt 26⁵⁶⁷. Dazwischen liegen etwa die Auffassungen von Carl Dahlhaus (Takt 17)⁵⁶⁸, Richard Rosenberg (Takt 16)⁵⁶⁹ und Michael Kopfermann (Takt 12)⁵⁷⁰.

Schliesslich ist die harmonische Faktur bemerkenswert, indem die Grundtonart A-Dur, ohne vorher befestigt worden zu sein, gleich von Beginn an in Richtung Dominante verlassen wird. Die Sonate beginnt damit mitten in einer Modulation, durchaus in kantablem Gestus zwar, doch ohne eigentliches Hauptthema. Von Beginn an steht die Dominanttonart E-Dur im Zentrum. Hebt schon die erste Phrase auf einem E-Dur-Akkord an und hält im nächsten Takt darauf wieder inne, so bleibt E-Dur auch im Verlauf prominent – in Takt sieben ist es bereits als Tonika etabliert – während eine befestigende Kadenz in der Grundtonart spät in der Reprise (Takt 73) überhaupt erstmals auftritt. Smirnov formuliert den Sachverhalt folgendermassen: „It [der Kopfsatz] contains all of the features of a sonata form: exposition, development section, recapitulation. Only one thing is absent – the real tonic [...]“⁵⁷¹. Schon diese einzig die Exposition betreffenden Befunde bezeugen das überaus komplizierte Verhältnis von motivisch-thematischer Arbeit, die hier im Wesentlichen – wie für viele Werke der „Übergangsphase“ konstitutiv – untergründig bleibt, und der immer wieder neu zu verhandelnden Findung eines Themas, welches in diesem Fall weniger durch lyrische Ausbreitung als vielmehr gerade in der Konzision des knappen Sonatensatzes nun auch in die Formzäsuren übersingender Weise den Konflikt ganz essentiell auf die formale Ebene zuspitzt. Dass selbst beim Reprisesbeginn (Takt 55) – das heisst, wenn man ihn da ansetzen will und nicht erst drei Takte später – die Grundtonart dann noch verweigert und durch die Mollvariante substituiert wird, präsentiert sich als weitere Wegmarke formaler Komplexität.

Könnte der Satz vordergründig im Sinne Dahlhaus' als Exempel der Beschäftigung mit Kantabilität und thematischer Prozessualität identifiziert werden⁵⁷², so

566 Siehe Schenker (1972): S. 17ff.

567 Siehe Marx (1912): S. 231.

568 Siehe Dahlhaus (1980): S. 91f.

569 Siehe Rosenberg (1957): S. 350.

570 Siehe Kopfermann (1975): S. 112 und S. 131. Für eine Übersicht über die verschiedenen Vorschläge siehe Dinslage (1987): S. 142ff.

571 Smirnov (2008): S. 150.

572 Siehe Dahlhaus (1980): S. 91ff. und passim.

lässt sich bei genauerem Hinsehen konstatieren, dass diese Beschäftigung in Abgrenzung zu Werken der „Übergangsphase“ vordringlich Schwierigkeiten auf formaler Ebene verhandelt. Und gerade auf dieser Ebene nun könnte sich die Frage nach den potentiell die Prozessualität hemmenden formalen Anhaltspunkten und dem schon in der Violoncellosonate op. 102 Nr. 2 reflektierten Verhältnis von thematischer Setzung und Prozess als zentral erweisen. Die zu keinem einheitlichen Ergebnis kommende Suche nach dem Seitenthema wäre gemäss James Hepokoski und Warren Darcy dabei von vornherein zum Scheitern verurteilt, da sich in der Exposition keine deutlich artikulierte Mittelzäsur ausmachen lässt und mithin also von einer „continuous exposition“ ausgegangen werden sollte: „[...] one should suspect the presence of a continuous exposition if one cannot locate a convincing medial caesura dividing the exposition into two parts. As a result [...] one should not try to determine where the secondary theme (S) is located: there is none, since that concept pertains only to the two-part exposition.“⁵⁷³ Solche „continuous expositions“ zeichnen sich gemäss Hepokoski und Darcy dadurch aus, dass nach dem Hauptsatz zwar regulär eine „transitional zone“ (TR) einsetzt, dass diese jedoch nicht zu einer Mittelzäsur führt, an welche sich der Seitensatz anschliessen würde, sondern durch expansive Fortspinnung bruchlos in die Schlussgruppe leitet. Das Fehlen der Mittelzäsur, das die Zweiteilung der Exposition in Frage stellt und ein eigentliches Seitenthema verweigert, werde in solchen Fällen oft, gerade von Joseph Haydn, rhetorisch als zentrales Moment der Exposition inszeniert. Zu einem Zeitpunkt mitten in der Exposition solle der idealtypische Hörer merken, dass die geläufigere zweiteilige Exposition nicht mehr realisiert werden kann, da der „point of conversion“ – der Zeitpunkt also, zu dem aus Gründen der Proportion die Mittelzäsur spätestens hätte erreicht werden müssen – verstrichen ist.⁵⁷⁴ Ab diesem Zeitpunkt revidiert er seine formalen Erwartungen, dies die „conversion“, und stellt sich nun auf die „continuous exposition“ ein.

Versucht man, den Kopfsatz der Klaviersonate op. 101 als „continuous exposition“ zu verstehen – ein Vorgehen, wofür etwa Lewis Lockwoods Feststellung spricht, dass wichtige Formzäsuren absichtsvoll getarnt oder elidiert würden⁵⁷⁵

573 Hepokoski/Darcy (2006): S. 52.

574 Siehe Hepokoski/Darcy (2006): S. 51ff.

575 Siehe Lockwood (2003): S. 346.

– ergeben sich allerdings weitere Schwierigkeiten.⁵⁷⁶ Sie bestehen nach wie vor in dem fehlenden Thema im Hauptsatzbereich respektive dem Ausbleiben einer thematischen Prägung an sich, denn die sich von Beginn an entwickelnde und modulierende „unendliche Melodie“ kann als solche nicht gelten, und das Fehlen eines Themas und der fortspinnungsartige, nicht von Schlusskadenz strukturierte Tonsatz sollten gemäss der Erklärung als „continuous exposition“ eben erst nach dem Hauptsatzbereich eintreten. Daneben bleibt die mit dem ersten Takt einsetzende Modulation nach E-Dur, welche in Takt sieben – viel zu früh für jeden Sonatensatz mit einigermaßen ausgewogenen Proportionen – bereits als Tonika etabliert ist. Ein Blick auf die Reprise, sonst oft ein probates Mittel zur Klärung offener Fragen, fällt hier wenig konkludent aus. Das beginnt schon damit, dass nur schwer entschieden werden kann, wo sie überhaupt einsetzt. In Frage kommen Takt 55, wo das Kopfmotiv der Melodie wiederkehrt – allerdings in der Mollparallele, wofür sich im Schlusssatz eine Entsprechung findet, ist doch dort der Beginn des Fugenthemas der Durchführung nichts anderes als das vermollte Hauptthema – oder aber Takt 58, wo A-Dur wiederkehrt.



Klaviersonate op. 101 1. Satz T. 53-63.

Erscheint die Reprise des Beginns verkürzt und verändert, so wird bereits in Takt 60 die „crux“⁵⁷⁷ erreicht, jener Punkt also, wo die Reprise wieder analog zu der Exposition verläuft. Im siebten Takt der Exposition war die Dominanttonart E-Dur gefestigt und dem folgenden Takt korrespondiert Takt 60. Bis zur Coda wird dieses Material, nun in A-Dur und damit zur ersten Kadenz des Satzes in der Grundton-

⁵⁷⁶ Vielleicht ist es kein Zufall, dass in Hepokoski und Darcys umfangreicher und auch zahlreiche Ausnahmefälle berücksichtigenden Abhandlung Beethovens Klaviersonate op. 101 keine Erwähnung findet und die Exposition des Kopfsatzes trotz fehlender „medial caesura“ auch nicht als Beispiel einer „continuous exposition“ angeführt wird.

⁵⁷⁷ Siehe Hepokoski/Darcy (2006): S. 240.

art führend (Takt 76f.), rekapituliert. Bei der Bestimmung des Seitenthemas hilft diese Erkenntnis nicht weiter und, will man trotz einiger Schwierigkeiten von einer „continuous exposition“ ausgehen, kann es auch gar nicht, da in diesem Fall „Seitenthema“ eine unzutreffende Kategorie darstellte. Es lässt sich aber mit Bestimmtheit sagen, dass in Takt 7 der Hauptsatzbereich bereits verlassen wurde⁵⁷⁸, da alles Folgende in der Reprise eine Quinte tiefer transponiert erscheint.

Die eigentliche Frage müsste damit richtigerweise nicht jene nach dem Seitenthema sein; vielmehr fragt sich, wo in diesem formal so intrikaten Satz der Hauptsatzbereich zu finden ist. Selbstverständlich kann davon ausgegangen werden, dass dieser, sofern keine langsame Einleitung voran steht, den Satz eröffnet. Doch hier fehlt dem Beginn alles, was einen Hauptsatzbereich auszeichnet: Wohl gibt es eine kantable Linie, motivisches Material, indes verdichtet sich dieses nicht zu einem Thema. Eine Funktion eines Hauptthemas⁵⁷⁹ kann das motivische Material zwar insofern erfüllen, als es tatsächlich den Gegenstand der Durchführung abgibt, doch es ist nicht intrinsisch Thema und schon gar nicht Hauptthema⁵⁸⁰. Kontrastierende Partien, obwohl keine formale Notwendigkeit, findet man ebenfalls nicht. Und natürlich existiert eine Grundtonart, allerdings wird diese zu Beginn nicht definiert, sondern im Gegenteil vom ersten Takt an verlassen. Der Beginn bedient damit nicht nur den Gestus des *medias in res*, sondern macht insofern bitteren Ernst damit, als der Hauptsatzbereich tatsächlich ausgelassen scheint und direkt die „transitional zone“ den Satz eröffnet. Die Feststellung, dass der Satz beginne, „als ob man sich ‚in der Mitte eines musikalischen Abschnittes‘ befinde“⁵⁸¹, ist insofern richtig, aber nicht konsequent genug: Der Satz beginnt nicht nur „als ob“ in der Mitte eines musikalischen Abschnittes, sondern er beginnt tatsächlich dort. Hier wird nicht nur ein Thema überhaupt vorenthalten, sondern im Prinzip, und dies im Sinne der durchaus brachialen Zerschlagung des gordischen Knotens, der ganze Hauptsatzbereich verweigert – eine formale Aporie, die konzeptuell notwendig singulär bleiben musste.

⁵⁷⁸ Ähnlich früh geschieht dies im Kopfsatz der Klaviersonate op. 109. Schon in Takt 9 beginnt der Seitensatz und der Hauptsatz präsentiert ebenfalls kein prägnantes Thema, sondern scheint ein solches erst anzukünden (vgl. Uhde (1974): S. 476). Mit der geradezu überdeutlichen Kontrastierung von Haupt- und Seitensatz erweist sich das kompositorische Konzept dann aber als von demjenigen der Sonate op. 101 deutlich verschieden.

⁵⁷⁹ Siehe Vande Moortele (2009): S. 305.

⁵⁸⁰ Vgl. Schick (1998): S. 218.

⁵⁸¹ Kaiser (1975): S. 477. Vgl. auch Rosen (1983): S. 455f, Marston (1992): S. 76 und Sisman (2000): S. 53.

Die erneute Verhandlung thematischer Geschlossenheit wird gewaltsam umgangen respektive, mit der Folge einer geradezu paradoxalen Sonatenhauptsatzform, auf die formale Ebene verlagert und präsentiert sich damit als problematisches Verhältnis von thematischer Setzung und Form. Dies geschieht diesmal nicht durch ein Negativ des Gemeinten – man erinnere sich an obenstehende Interpretation des Kopfsatzes der Cellosone op. 102 Nr. 2 –, sondern komplett in *absentia rei*: der *locus classicus* dezidierter Thematik wurde schlichtweg abgetrennt. Das Verfahren verweist deshalb auch gerade nicht auf den dem Kunstwerk vorgelagerten Kompositionsprozess, da die Erfindung eines Themas nicht etwa durch Störung der Gestalt oder, noch deutlicher, durch Verlegung in das Kunstwerk selber vermittelt allmählicher Konstituierung im Satzverlauf vergegenwärtigt wird. Vielmehr wird gerade dieser Prozess der Themenfindung gänzlich verweigert und stattdessen mit der daraus resultierenden formalen Privation umgegangen. Die auffällige Auslassung der Grundtonart hängt damit unabdingbar zusammen, führt doch das Aussparen des Hauptsatzbereiches notwendig zu der fehlenden Befestigung der Grundtonart und lässt umgekehrt dieses fehlende A-Dur, das auch in der Coda nur mit merklicher Zurückhaltung auftritt⁵⁸², die formale Aporie erst erkennen. Für die Sonatenhauptsatzform ist der harmonische Spannungsaufbau zwischen Tonika und Dominante oder Medianten jedoch ein wesentliches Element: „Um das Fundament des Formgefüges tragfähig zu halten, bedarf die harmonische Polarität der Exposition [...] der *klaren und eindeutigen* Artikulation“.⁵⁸³ Durch die fehlende Befestigung der Grundtonart und die sofortige Modulation ist das hier nur bedingt der Fall. Ähnlich dem Befund der Verlagerung der satzimmanenten Kontrastbildung „auf die Ebene der zyklischen Zusammenhänge des Werk-Ganzen“⁵⁸⁴, also in die Beziehung der Sätze zueinander, den Joachim von Hecker an den letzten Quartetten feststellte, lässt sich für die Klaviersonate op. 101 der auskomponierte Spannungsaufbau und dessen Lösung über die Satzgrenzen hinweg beobachten. Was sonst innerhalb des Kopfsatzes an harmonischer Spannung verhandelt wurde,

582 Nachdem A-Dur ab Takt 78 endlich durch Kadenzen gefestigt wurde, wird der harmonische Raum durch verminderte Septakkorde sogleich wieder geöffnet (Takt 85ff.). Das Folgende ist ein einziges Hinauszögern der abschliessenden Kadenz. Zweimal (Takte 95 und 97) kann ein dominantischer Akkord nicht abschliessend aufgelöst werden und noch im allerletzten Takt (Takt 102) wird die Auflösung bis auf den letzten Moment herausgezögert und fällt damit nicht auf die Takteins. Schliesslich kann der in kräftigem F-Dur einsetzende zweite Satz sogar als trugschlüssige Weiterführung dieser Schlusskadenz gehört werden, damit das nur zaghaft gefestigte A-Dur sogleich wieder wegwischend.

583 Hinrichsen (1993): S. 218. Hervorhebung im Original.

584 von Hecker (1956): S. 45. Siehe dazu auch Kerman (1967): S. 333.

wird hier mit überaus integrativer Wirkung auf den ganzen Zyklus ausgedehnt und kommt erst im Schlusssatz zur Lösung.

5.2.2 „Zeitmass des ersten Stückes“



Klaviersonate op. 101 *Zeitmass des ersten Stückes* T. 21-35.

Die vor dem Schlusssatz eingeschobene Reminiszenz („Zeitmass des ersten Stückes“) ist eine Idee, die Beethoven ebenfalls im Liederkreis *An die ferne Geliebte* op. 98 und in der Cellosonate op. 102 Nr. 1 erprobte und ist, da allerdings als kurzzeitige Rückkehr des langsamen Satzes kurz vor dem Ende des Finalsatzes, in der Klaviersonate op. 27 Nr. 1 („Quasi una fantasia“) präfiguriert. Sie ist hier gerade deshalb so raffiniert gesetzt, weil sie nicht nur in nuce die Problematik des verweigten Hauptsatzes Revue passieren lässt, sondern sie damit noch um eine Pointe erweitert, denn im Moment der Retrospektion wird das vermeintliche Hauptthema des Kopfsatzes nun ganz offenbar zu dem, was es da in der eigentlichen „main theme position“⁵⁸⁵ nur verschleiert sein konnte: zu einer Überleitung. Die Funktion ist damit eine doppelte – Rückschau einerseits und Überleitung andererseits – wobei ersteres durch diese Überlagerung recht eigentlich mit einer auflösenden Rückwendung⁵⁸⁶ vergleichbar wird, insofern erst an dieser Stelle, kurz vor dem

⁵⁸⁵ Vande Moortele (2009): S. 305.

⁵⁸⁶ Siehe dazu Lämmert (1955): S. 108ff. Eine auflösende Rückwendung ist eine Rückwendung, bei der erst in diesem Moment wichtige Informationen zu der Story nachgereicht werden, so dass sie nun erst richtig verständlich wird. Typische Beispiele auflösender Rückwendungen finden sich in

Finalsatz, nochmals ganz deutlich wird, wie der Beginn des Kopfsatzes zu verstehen ist: nämlich tatsächlich als Beginnen in der Überleitung unter Auslassung des Hauptsatzes. Erst in der nochmaligen Präsentation – und hier stösst die Metapher der auflösenden Rückwendung an ihre Grenze, da es sich eben um eine variierte Wiederholung, ein nochmals gegenwärtiges Ereignis handelt, dass an ein früheres bloss erinnert und nicht um ein Nachreichen eines bereits vergangenen, zuvor aber ausgelassenen Ereignisses – in nun eindeutiger Funktion wird ex post die Beschaffenheit als Überleitung auch für das Erscheinen im Kopfsatz erkennbar. Von jeglicher inhaltlicher Konkretion abstrahiert lässt sich Lämmerts Beschreibung des Rückblicks als kurzer, aber den Extrakt der ganzen Handlung wiedergebenden Moment⁵⁸⁷ auf vorliegenden musikalischen Fall beziehen. Können in Erzählungen gemäss der Narratologie durch Rückwendungen tiefgreifende Entscheidungen der handelnden Person ausgelöst werden⁵⁸⁸, so wird hier vor dem Hintergrund dieses kondensierten Résumés auch der Schlusssatz verständlich, denn wie schon in der Cellosonate op. 102 Nr. 2 nimmt er sich jener offengebliebenen Problemstellungen an. Der scheinbar harmlose Einschub nur weniger Takte lässt sich damit als komplexes Geflecht divergenter Funktionen und Bezüge und als Muster kompositorischer Durchdringung verstehen, er ist zugleich Reminiszenz und Überleitung, rückblickende Kommentierung – die sich in der neuen Überleitungsfunktion erst konstituiert – und Voraussage. Dabei hätte sich an das vorangehende *Adagio, ma non troppo, con affetto* ein Finalsatz direkt anschliessen können, beispielsweise mit dem Eintritt eines Rondotheas in der Grundtonart. Durch die ausgeschriebene Kadenz auf dem Dominantseptakkord (Takt 20) – der rote Teppich ist ausgerollt – wird diese Erwartung erzeugt, durch den Einschub der ersten Takte des Kopfsatzes dann aber unterwandert. Denn was nun tatsächlich erklingt, ist, was eigentlich die Grundtonart hätte konstituieren sollen, es aber nicht tut, was eigentlich Thema hätte sein sollen, es aber nicht ist. Dergestalt geht die retrospektive Komponente der Überleitung über das bloss Motivische oder Emotive hinaus zu selbstreflexiver Problemerinnerung und kommentierender Erläuterung.

Detektivromanen, in denen am Ende unter Resümierung der ganzen Handlung das Verbrechen erst aufgelöst wird.

⁵⁸⁷ Vgl. Lämmert (1993): S. 129.

⁵⁸⁸ Vgl. Lämmert (1993): S. 129.

5.2.3 Der Finalsatz

Wohl nicht zufällig prägt das Finale nach dem aporetischen Modell des Kopfsatzes eine geradezu konventionelle Sonatenhauptsatzform⁵⁸⁹ aus.⁵⁹⁰ Doch nicht nur die Form, auch die Faktur des Satzes kann als – sogar doppelter – Rekurs auf eine bereits exponierte Problematik gedeutet werden. Der Hauptsatz ist nämlich nichts anderes als eine weit über das normale Mass hinaus ausgedehnte Befestigung der Grundtonart; die ersten vierzig Takte stehen ausschliesslich in der Tonika⁵⁹¹. Auch der mit Emphase zelebrierte, erst über einen zweimaligen Anlauf und mit Dominantriller gelingende Eintritt des A-Dur zu Beginn des Finalsatzes fällt aus dem Rahmen „gewöhnlicher“ Zyklusgestaltung, zumal dieser ja als Fanal der beginnenden Reprise noch eine wichtige Funktion zu erfüllen hat. Des Weiteren setzt der Schlusssatz mit einem klar definierten Thema ein. Und dieses scheint in seiner ostentativen Achttaktigkeit, die durch die doppelte Fermate an seinem Ende (Takt 40) gesondert hervorgehoben wird, darauf auch speziell aufmerksam machen zu wollen.



Klaviersonate op. 101 Finalsatz T. 29-45.

Das Thema ist jedoch bereits auf die neue Technik der Prozessualisierung eingestellt, indem es sich weniger zu motivischer Verarbeitung eignet als vielmehr

⁵⁸⁹ Der Befund einer zunehmenden Bevorzugung der Sonatensatzform gegenüber dem Rondo in Beethovens späteren Klaviersonaten (siehe Zilkens (1994): S. 241) ist derart unspezifisch, dass er hier als Erklärung ausscheiden darf.

⁵⁹⁰ Walter Werbeck spricht sogar von „Simplizität“ und hält die Exposition für „formal [...] unspektakulär“ (Werbeck (2009): S. 385).

⁵⁹¹ Vgl. Rosen (2002): S. 216.

ein eigentliches Fugenthema ist, das sogar in typischer Sechzehntelbewegung ausläuft, ehe es doch noch rechtzeitig in den Halbschluss mündet. Die Verarbeitung dieses Materials ist dann, ganz im Zeichen der Ablösung von der „Übergangsphase“, keine motivisch-thematische, sondern eine genuin kontrapunktische. Unmittelbar an die Themenexposition schliesst sich eine Wiederholung mit Stimmtausch an (Takte 41ff.), das Hauptthema erweist sich dadurch als im doppelten Kontrapunkt der Oktave gesetzt. Die Durchführung ist als Fugato angelegt, der Hauptthemenkopf in a-Moll – interessanterweise bleibt gerade die fugengemässe Sechzehntelkette dafür ausgespart – gibt das Subjekt ab. Anders als etwa im Finalsatz des Streichquartetts op. 59 Nr. 3⁵⁹² bleibt die Fugatechnik hier auf die Durchführung beschränkt. Die Idee, dass es sich dabei um den Versuch einer „Verschmelzung“ von „Fugenkontrapunkt“ und „Sonatenpolyphonie“⁵⁹³ handele, greift, besonders in Anbetracht der präzisen Instrumentalisierung dieser Technik, in mehrerlei Hinsicht zu kurz. Zum einen wäre die beinahe zum Reflex gewordene Verortung des dialektischen Dreischrittes, in diesem Fall, wenn auch nur implizit, ganz wesentlich auf Halms einflussreicher Postulierung eines antithetischen Verhältnisses von Fuge und Sonatenform basierend⁵⁹⁴, grundsätzlich zu überdenken. Denn einigen Prämissen der Halmschen Argumentation, als ein Beispiel von mehreren sei nur der axiomatisch gesetzte Ausgangspunkt gegensätzlicher Themen der Sonatenexposition genannt⁵⁹⁵, wird mittlerweile mit Vorsicht begegnet und dürfte auch die wertende Conclusio, tatsächlich vielmehr eine *Petitio principii* – nämlich thematische Inferiorität der Sonatenform⁵⁹⁶ – einiges Unbehagen auslösen. Dass Claus Raab trotz Halmscher Fundierung eine Synthese jedoch gerade für Beethoven zu reklamieren versuchte⁵⁹⁷, entbehrt nicht der Ironie. Halm selbst hatte seine Charakterisierung der Sonatenkultur doch ganz wesentlich an diesem – zugegebenermassen an den Werken der mittleren Periode zwar⁵⁹⁸ – entwickelt und eine „dritte Kultur“ in den Sinfonien Bruckners zu erkennen geglaubt⁵⁹⁹. Im Verbund mit dem linear-teleologischen Konstrukt einer zu leistenden Problemüber-

592 Hugo Riemann fasste den Satz fälschlicherweise als Fuge auf (Riemann (1910): S. 76f.). Zur Interpretation als Sonatensatz siehe beispielsweise Indorf (2004): S. 298ff.

593 Siehe Raab (2008b).

594 Siehe Halm (1947).

595 Vgl. Halm (1947): S. 7ff. und S. 37.

596 „Bachs Musik ist mehr Musik als die der Klassiker“ (Halm (1947): S. 253).

597 Siehe Raab (1996): S. 272 und passim.

598 Vgl. Dahlhaus (1980): S. 82.

599 Halm (1947): S. 253 und Halm (1914).

windung werden Beethovens frühere Werke von Raab so allerdings zu „Vorstufen zur Lösung“⁶⁰⁰ degradiert. Zum anderen fällt es schwer, bei der Integration des Fugatos in einen Sonatensatz in dieser spezifischen Ausgestaltung überhaupt einen Syntheseversuch auszumachen, bleiben die Funktionen doch getrennt und erfüllt das Durchführungsfugato auch hier den bestimmten Zweck der Substitution motivisch-thematischer Arbeit. Es geht eben nicht um die Erzeugung einer neuen, synthetisierten Form, sondern vielmehr um die grundsätzliche Wahrung der Sonatenhauptsatzform, die in diesem Satz im Vergleich zum Kopfsatz ja auch in geradezu demonstrativer Deutlichkeit auskomponiert wird, und dies unter den Vorzeichen einer stetig sich wandelnden Problemstellung. Dass das Hauptthema in doppeltem Kontrapunkt gesetzt ist, kann kaum als Zeichen einer „Verschmelzung“ von Fugen- und Sonatenkultur⁶⁰¹ gelten, handelt es sich doch unzweifelhaft um das Hauptthema einer Sonatenhauptsatzform. Überhaupt könnte nach diesem unspezifischen Verständnis eine Syntheseleistung nicht als Beethovens Verdienst gelten, sondern müsste bereits Joseph Haydn (beispielsweise in den Streichquartetten op. 20 und op. 54 oder in den letzten Messen) und Wolfgang Amadé Mozart (*Jupiter-Sinfonie*, *Zauberflöte*) zugesprochen werden. Nimmt man den Begriff „Synthese“ ernst, ist er schwerlich mit einer Integration oder einer Funktionalisierung gleichzusetzen. Schliesslich scheint Raabs Versuch, die Beethovenschen Fugen gleichzeitig jeweils auch als monothematische Sonatenhauptsatzform zu interpretieren⁶⁰² – von interpretatorischen Wunderlichkeiten wie dem Erkennen eines uneigentlich erklingenden Seitensatzes⁶⁰³ einmal abgesehen – in diesem Fall mit der dreiteiligen Anlage der Durchführung übereinzugehen, darüber hinaus aber der Machart des Fugatos nicht in allen Belangen Rechnung zu tragen. Die Beobachtung, dass dieses Durchführungsfugato der Sonatensatzform, in welche es integriert ist, vielleicht mehr schuldet als der Fugentechnik, hat allerdings etwas Plausibles. Die Themeneinsätze der Exposition erfolgen nicht regulär auf erster und fünfter Stufe – und dies ist selten bei Beethoven –, sondern auf erster, dritter, vierter und wieder erster.

600 Raab (2008b): S. 272.

601 Siehe Raab (2008b): S. 272.

602 So gerade für op. 102 Nr. 2 und op. 101. Siehe Raab (2008b): S. 273.

603 Siehe Raab (2008b): S. 273.



Klaviersonate op. 101 Finalsatz T. 120-156.

Interessanterweise behandelte Beethoven sonst, allen Freiheiten seiner kontrapunktischen Schreibweise zum Trotz, die Fugenexposition streng und erlaubte sich erst danach grössere Freiheiten. Dass mindestens die Exposition als Definiens der Fuge immer den strengen Regeln folgt, auch wenn sie sich in ihrem Verlauf der homophonen Schreibweise nähert, lässt sich auch an Johann Georg Albrechtsbergers kammermusikalischen Fugen erkennen und könnte bei Beethoven somit auf seine Unterrichtszeit zurückzuführen sein. Im vorliegenden Fall, wo die fünfte Stufe für die Vorbereitung des Reprisenintritts aufgespart werden muss, tendiert der Satz stattdessen stärker zur Durparallele. In der weiteren Ausgestaltung bleibt der Satz zwar näher an der Fugentechnik als der Finalsatz der Cellosone op. 102 Nr. 2, doch verzichtet Beethoven auf die Verwendung fugenspezifischer Techniken und scheut sich nicht, Stimmen über längere Strecken in Sequenzen parallel zu führen (z. B. Takte 194ff.). Die gegen Ende der Durchführung einsetzenden Engführungen (Takte 209ff.) sind, durchaus typisch für die Schreibweise der Wiener Klassiker⁶⁰⁴,

604 Vgl. Deutsch (1927): S. 101 und Kirkendale (1966): S. 118.

eben nur angedeutete, insinuieren insofern eine fugentypische Steigerung nur, ohne sie wirklich kontrapunktisch umzusetzen. Gleiches ist von der in den mittleren Akkordtönen des Basses versteckten Vergrößerung des Fugenthemas⁶⁰⁵ zu sagen.



Klaviersonate op. 101 Finalsatz T. 223-233.

Sie ist in der tiefsten Lage damaliger Klaviere – Beethoven liess das Kontra-E in der Erstausgabe eigens mit Tonbuchstaben versehen⁶⁰⁶ – kaum zu hören, und wiederum bleiben ihr die kontrapunktischen Konsequenzen versagt, indem auch die Oberstimmen zu akkordischem Satz übergehen. Wenn sich nach der Fugenexposition zudem keine weitere Durchführung mehr anschliesst, ja in den verbleibenden 71 Takten bis zum Repriseneinsatz das Fugensubjekt überhaupt nur noch einmal in integraler Gestalt erscheint (Takt 172ff.)⁶⁰⁷, dann wird zumindest klar, dass es Beethoven nicht um die Komposition einer Fuge in traditionellem Sinn ging.

Durch derartigen Verzicht auf allzu charakteristische Merkmale passt sich das Fugato in die Sonatenform ein. In der erläuterten Ausgabe der letzten fünf Klaviersonaten Beethovens wies Heinrich Schenker auf ebendiesen Umstand hin: „Was aber andererseits der Fuge hier die Selbständigkeit einer eigenen Form nimmt, ist nicht bloss der Umstand, dass sie in die Mitte eines Sonatensatzes gestellt wird, sondern dass sie auch im Wesen beträchtliche Zugeständnisse an einen Durchführungsteil macht [...]“⁶⁰⁸. Es darf also auch hier eine funktionalisierte Verwendung der Fugentechnik angenommen werden, bei der diese selbst hinter ihren Zweck – Kompensation des Vermeidens motivisch-thematischer Arbeit – zurücktritt. Auffällig kann das Hauptthema schon in der Exposition nur kontrapunktisch entwickelt

⁶⁰⁵ Siehe dazu auch Uhde (1974): S. 382.

⁶⁰⁶ Siehe dazu Beethoven (1996-1998): Bd. 4 Nr. 1067-1069 S. 13f.

⁶⁰⁷ In Takt 211 erscheint es noch einmal beinahe vollständig und wird nur – dies eine in strenge Fugen allerdings unzulässige Themenveränderung – um den Oktavsprung im vierten Thementakt gekürzt.

⁶⁰⁸ Schenker (1972): S. 78.

werden, ist daraufhin auch angelegt, und entfaltet sich die Prozessualisierung nicht nur, aber gerade in der Durchführung, auf ebendiese Weise. Wiesen die Cellosonaten op. 102 Zeichen des Experimentellen auf, so zeichnen sich solche, in eine ganz andere Richtung gewendet allerdings und an der Oberfläche weniger wahrnehmbar, auch im Opus 101 ab. Die von August Halm an den früheren Werken beobachtete „Zurückstufung der Thematik hinter den Funktionszusammenhang der Form“⁶⁰⁹ wird in einigen Werken der Übergangsphase emphatisch gewendet zu einem, an Schubert dann kritisierten⁶¹⁰, mit der Formentwicklung interagierenden thematischen Ausgreifen. Auf die aus dieser partiellen Missachtung beziehungsweise Übererfüllung formaler Funktion, Melodie oder Cantabile anstatt Thema nämlich, erwachsenden strukturellen Fragestellungen liessen sich die Opera 102 und 101 beziehen. Im Kopfsatz der Klaviersonate op. 101 mündet das Reflektieren des Spannungsverhältnisses von Thema und Form in eine formale Aporie, die zugleich, und zutiefst paradox, als nochmalige Erfüllung jener lyrischen Prämisse der Übergangsphase als auch als deren radikale Negation angesehen werden kann. Dass der Finalsatz Problemstellungen des Kopfsatzes aufnimmt und, in diesem Fall in einer äusserlich bruchlos gelingenden Sonatenhauptsatzform, gewissermassen aufhebt, liess sich schon an der Cellosonate op. 102 Nr. 2 zeigen und gilt wohl für viele weitere Beethovensche Werke. Dass aber gerade der Weg zu dieser bruchlos gefügten Sonatenhauptsatzform, oder allgemeiner zu musikalischer Prozessualität, als problematischer gezeichnet wird, ja vor dem Hintergrund der die motivisch-thematische Arbeit verdrängenden lyrischen Emphase vorläufig gar als verunmöglichter aufscheinen könnte, ist ein neues gemeinsames Charakteristikum, welches diese Werke gleichermassen in die „Übergangsphase“ einreicht und sie von ihr abhebt. Das Gelingen einer prozessualen Form ist in beiden Fällen dem Einsatz kontrapunktischer Mittel geschuldet, die in ihrer funktionalisierten Setzart mehr auf „klassische“ denn auf „barocke“ Vorbilder verweisen. Der angesprochene Ausgleichsprozess der an Wichtigkeit verlierenden motivisch-thematischen Arbeit würde als ein funktionierender Umgang mit zentralen kompositorischen Problemstellungen der Übergangsphase und damit als ein anknüpfungsfähiges Verfahren zu verstehen sein. Eine direkte Verbindungslinie zu bestimmten Spätstilcharakteristika wie der Integration kontrapunktischer Techniken in den Sonatenzyklus,

609 Hinrichsen (2007b): S. 162.

610 Siehe Költzsch (1976): S. 77. Dazu Hinrichsen (2007b): S. 161f.

dem Interesse an Volksweisen oder dem allgemeinen „concern for lyricism“⁶¹¹ ziehen zu wollen, ist zwar verlockend, doch besteht die Gefahr einer retrospektiven Teleologisierung. Ausgangspunkte der Entwicklungen sind zwar angelegt, doch sind sie keineswegs unidirektional geprägt.

Ohne weitere Beispiele im Einzelnen auszuführen mögen die Hinweise etwa auf das *Alla Danza tedesca* des Streichquartettes op. 130 – wo das nur scheinbar so schlichte Thema in einem ebenso planvollen wie rabiaten Akt der Verfremdung am Ende regelrecht zerstückelt und in umgekehrter Reihenfolge montiert wird –, den Kopfsatz und die *Cavatina* desselben Streichquartettes auch, den Kopfsatz der Klaviersonate op. 106, dessen Thema Beethoven in einer Skizze mit dem Ausruf „Vivat Rudolphus“ unterlegte⁶¹², und in gewisser Weise sogar die *Diabelli-Variationen* über ein nicht von Beethoven stammendes Thema als Indizien für die These genügen, dass das musikalische Thema für Beethoven bis in die letzten Werke hinein ein Reflexionsgegenstand blieb, der nicht mehr zur Selbstverständlichkeit unkommentierter Setzung zurückfand. Viele thematische Prägungen beziehen sich verstärkt auf Vokalität, was sich nur schon an den Überschriften zeigt⁶¹³. Als Beispiele sei auf das Rondo der Klaviersonate op. 90 („Nicht zu geschwind und sehr singbar vorzutragen“), das Thema des Variationssatzes der Klaviersonate op. 109 („Gesangvoll, mit innigster Empfindung“), der „Klagende Gesang“ der Klaviersonate op. 110, die *Cavatina* des Streichquartettes op. 130, den *Heiligen Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit* des Streichquartettes op. 132, das „Lento assai, cantante e tranquillo“ des Streichquartettes op. 135 sowie die überhaupt häufig zu findende Bezeichnung „cantabile“ verwiesen. Es ist wahrscheinlich nicht ganz falsch, hierin einen an Werke der „Übergangsphase“ anknüpfenden Lyrismus zu erkennen, doch erweitern rezitativische Passagen⁶¹⁴ die Bezüge zu der menschlichen Stimme. Die strukturellen Probleme, welche aus den die formale Funktion partiell missachtenden beziehungsweise übererfüllenden raumgreifenden Kantilenen erwachsen können, erscheinen nach dem Einbezug kontrapunktischer Techniken allenfalls noch transformiert. Ob dies wirklich als „[...] ein nur aus tiefer Melancholie zu erklä-

⁶¹¹ Kerman/Tyson (2001): S. 103. Siehe dazu auch Gerhard (1997): S. 218.

⁶¹² Siehe Nottebohm (1887): S. 127f und auch Kämper (1994): S. 137f. Ein Vergleich der Hauptthemen der Kopfsätze der „Hammerklaviersonate“ und des Streichquartettes op. 130 findet sich in Lambert (2008): S. 444f. und passim.

⁶¹³ Vgl. Kunze (1973/77): S. 305.

⁶¹⁴ Dazu Gerstmeier (1990) und van Beek (1997).

render Verzicht auf eine frei fliessende Sanglichkeit [...]“⁶¹⁵ gedeutet werden muss oder ob nicht auch analytische Überlegungen zur Erklärung in Anschlag gebracht werden können, sei vorerst dahingestellt.

Bemerkenswerterweise entwickelte Beethoven im Spätwerk mit Variation⁶¹⁶ und Fuge gerade jene Techniken systematisch weiter, die wie vielleicht keine andere musikalische Ausdrucksformen von der Setzung eines intakten Themas als Bezugspunkt ausgehen. Kann darin durchaus eine weitere kompositorische Strategie der Problematisierung der Themensetzung gesehen werden, so teilen beide aber auch den Stellenwert als wesentliche Bestandteile der Improvisationspraxis. Übrigens beschloss Beethovens einziger Kompositionsschüler, der Erzherzog Rudolf von Österreich, seine 1818 komponierten Variationen über ein Thema seines Lehrers mit einer Fuge, und auch die von ihm an das von Anton Diabelli initiierte Gemeinschaftsprojekt beigesteuerte Variation war eine solche⁶¹⁷. Inwiefern diese Kongruenz der Interessen auf den Kompositionsunterricht zurückzuführen ist, lässt sich schwer abschätzen, indes scheint sie kaum reiner Zufall zu sein.

5.3 EINE „NEUE PERIODE FÜR BEETHOVEN’S CLAVIERWERKE“

Beethovens nächstes grösseres Werk ist die 1818 vollendete und 1819 gedruckte monumentale Klaviersonate op. 106, die unsinnigerweise den Beinamen „*Hammerklaviersonate*“ erhielt⁶¹⁸. In der Wiener Zeitung wurde ihr Erscheinen von dem Verlag Artaria und Comp. folgendermassen angezeigt:

„Indem wir hier alle gewöhnlichen Lobsprüche beseitigen wollen, welche für die Verehrer von Beethoven’s hohem Kunsttalent ohnedem überflüssig wären, dadurch aber zugleich dem Wunsche des Autors entgegen kommen, so bemerken wir nur in einigen Zeilen, dass dieses Werk sich vor allen andern Schöpfungen dieses Meisters nicht allein durch die reichste und grösste Phantasie auszeichnet, sondern dass das-

⁶¹⁵ Gerhard (1997): S. 219. Zu Beethoven als Melancholiker siehe ganz grundsätzlich Wald (2011).

⁶¹⁶ Vgl. Kunze (1973/77): S. 304f und Kirkendale (1963): S. 20.

⁶¹⁷ Vgl. Kirkendale (1966): S. 281.

⁶¹⁸ Die deutsche Bezeichnung „Hammerklavier“ anstelle von „Pianoforte“ hatte Beethoven bereits für die Klaviersonate op. 101 vorgeschrieben. Siehe dazu Beethoven (1996-1998): Bd. 4 Nr. 1065, 1069 und 1071 S. 11ff.

selbe in Rücksicht der künstlerischen Vollendung und des gebundenen Styles gleichsam eine neue Periode für Beethoven's Clavierwerke bezeichnen wird".⁶¹⁹

Der Text ist in mehrerlei Hinsicht bemerkenswert. Da ausdrücklich auf Beethovens Wunsch hingewiesen wird, wird Artaria die Anzeige in Absprache mit ihm und jedenfalls nicht gegen seinen Willen verfasst haben⁶²⁰. Dass darin von einer „neuen Periode“ „in Rücksicht der künstlerischen Vollendung“ die Rede ist, erinnert an das von Carl Czerny überlieferte bekannte Beethovensche Diktum: „Ich bin nur wenig zufrieden mit meinen bisherigen Arbeiten. Von heute an will ich einen neuen weg einschlagen“⁶²¹. Diese oder ähnliche Worte soll Beethoven 1801 gegenüber Wenzel Krumpholz geäußert haben. Nimmt man nun diese beiden Aussagen ernst und will sie nicht als Falschüberlieferung beziehungsweise werbetechnisches Blendwerk abtun, ist ihre Tragweite vergleichbar. Die Tatsache, dass die Stossrichtung des Annoncentextes mit einer anderen, wiederum von Carl Czerny überlieferten Äusserung Beethovens korreliert, macht einen Einbezug Beethovens – wie konkret auch immer er ausgefallen sein mag – bei der Ausgestaltung der Anzeige zusätzlich wahrscheinlich:

„In seinen Erinnerungen bei O. Jahn erzählte Czerny: 'Beethoven sagte mir einst auf einem Spaziergang nach Mödling: Jetzt schreibe ich eine Sonate, welche meine GröÙte seyn soll,' und gibt dabei an, dass sei um 1818 und die Sonate Op. 106 gewesen".⁶²²

Der in dieser Aussage getätigte Anspruch deckt sich mit derjenigen Passage der Anzeige, in welcher die Sonate als allen andern Werken voranzustellen bezeichnet wird. Die Bewerbung der Sonate als Ausgangspunkt einer „neue[n] Periode für Beethoven's Clavierwerke“ stützt als weiteres Indiz die These einer Phase der grundlegenden künstlerischen Neubesinnung um 1816/17, wäre sie doch das erste unmittelbar danach konzipierte Werk.

619 O. A. (1819): S. 844. Abgedruckt auch in Thayer (1865): S. 135 und Kinsky/Halm (1955): S. 294.

620 Vgl. Klein (1973/77): S. 185.

621 Czerny (1968): S. 43.

622 Czerny (1963): S. 16.

Neben den relativ unspezifischen Hinweisen auf reichste Phantasie und künstlerische Vollendung wird interessanterweise explizit auf den „gebundenen Stil“ hingewiesen. Es ist immerhin erstaunlich, dass in einer zur Verkaufsförderung geschalteten Anzeige von den unzähligen musikalischen Gegebenheiten ausgerechnet auf den strengen Stil, mit welchem der Terminus synonymisch verwendet wurde, hingewiesen wird, wurde dieser doch zuallererst mit Kirchenmusik assoziiert⁶²³ und nannte etwa Daniel Gottlob Türk in seiner Klavierschule die Schreibart gebunden, „[...] wenn er [der Komponist] mehr Kunst, als Wohlklang, hören lässt“⁶²⁴. Möglicherweise hat Beethoven selbst diesen Hinweis gewünscht, lassen sich doch nur schwer Gründe finden, weshalb Artaria von sich aus hätte darauf kommen sollen. Allerdings stellt sich die Frage, was der Begriff „gebundener Stil“ in diesem Kontext eigentlich bedeutet. Rudolf Klein argumentierte durchaus zirkulär, wenn er die Meinung vertrat dass die Fuge des letzten Satzes damit nicht gemeint sein könne, da der Terminus „strenger Stil“ darauf nicht anwendbar sei. Überdies werde der strenge Satz aber als etwas angesprochen, das nicht neuerdings auftrete, sondern bereits bisher für Beethovens Komponieren charakteristisch gewesen sei.⁶²⁵ Konsultiert man ein historisches Lexikon, lässt sich allerdings feststellen, dass mit „gebundenem Stil“ sehr wohl, sogar vordringlich wenn auch durchaus nicht ausschliesslich, die Fugentechnik angesprochen war. So setzte Koch 1802 in seinem Musikalischen Lexikon den strengen und den gebundenen Stil gleich: „Der strenge Styl, den man auch die gebundene oder fugenartige Schreibart nennen“⁶²⁶, und bestimmte die Fuge als das „vorzüglichste Produkt dieser Schreibart“⁶²⁷. Das Attribut „streng“ des Begriffes erkläre sich daraus, dass die Fuge „einer strengern Form unterworfen ist, als die übrigen Kunstprodukte“⁶²⁸. Schliesslich zählte er Fuge und Kanon als die „in dieser Art [dem gebundenen Stil] gewöhnlichen Tonstücke“⁶²⁹ auf. Auch der bereits erwähnte Carl Czerny nannte ein Kapitel seiner Klavierschule „Über den Vortrag der *Fugen* und anderer *Compositionen* im strengen Style“⁶³⁰. Es kann also doch davon ausgegangen werden, dass mit dem „gebundenen Styl“ durchaus die Fuge, aber auch etwa das Fugato im

623 Siehe z. B. Koch (1964): Sp. 1452 und Türk (1962): S. 403.

624 Türk (1962): S. 405.

625 Siehe Klein (1973/77): S. 185f.

626 Koch (1964): Sp. 1451.

627 Koch (1964): Sp. 1452f.

628 Koch (1964): Sp. 1452f.

629 Koch (1964): Sp. 1452f.

630 Czerny (1839): S. 64.

Kopfsatz angesprochen wird. Und diesbezüglich soll die Sonate nun eine „neue Periode“ für Beethovens Klavierschaffen darstellen.

Die Durchführung des Kopfsatzes der Klaviersonate op. 106 ist zu einem Großteil als Fugato (Takt 138ff.) ausgestaltet, dessen Eigentümlichkeiten eng mit dem Konstruktionsprinzip der Terzfallsequenz und dem Tonartenplan des Werkes verknüpft sind. Daher die Beantwortung auf der vierten Stufe (Takt 139): sie ermöglicht die Schichtung zweier Terzfallsequenzen bei gleichzeitiger Beibehaltung der Themengestalt⁶³¹; und daher die späteren Engführungen in parallelen Terzen (Takt 167ff.), welche die polyphone Setzart aufweichen und so einen fließenden Übergang zurück zur „Sonatentechnik“ gewährleisten. Könnte unter Umständen ein derart konsequenter Einbezug in die Struktur des Satzes, nämlich den konsequenten Aufbau auf fallenden Terzen, bereits als Novum angesehen werden, welches das obige Diktum provoziert haben könnte, gerade da nicht nur das Fugato, sondern sämtliche Parameter der Musik sich auf die Terzfallsequenz beziehen lassen, so ist es doch vor allem die Schlussfuge, die in Bezug auf den „gebundenen Styl“ neue Wege geht. Neu ist weniger, dass eine Fuge innerhalb eines Sonatenzyklus das Gegengewicht zum Kopfsatz bildet – dies begegnete schon in der Cellosonate op. 102 Nr. 2. –, als vielmehr die Verwendung der Fugentechnik an sich. Wurde da nämlich bezeichnenderweise der Terminus „fugato“ in der Satzüberschrift als Adjektiv dem „Allegro“ gleichsam nachgestellt, so handelt es sich hier nun um eine veritable Fuge, die auch explizit als solche bezeichnet wird („Fuga a tre voci, con alcune licenze“). Zwar ist natürlich auch sie eng in den Zyklus eingepasst, so ist beispielsweise das Thema als Umspielung einer Terzfallsequenz konzipiert⁶³² und lässt sich ihre tonartliche Disposition nur in Hinblick auf den Gesamtzyklus verstehen⁶³³, doch ist anders als im Schlusssatz von op. 102 Nr. 2 trotz der „alcune licenze“ nicht ein Ausbrechen aus der Fugentechnik auszumachen, sondern ganz im Gegenteil ein sehr gezieltes und auch überaus kompromissloses Ausloten ihrer Möglichkeiten innerhalb des Sonatenzyklus. Die Fülle der verwendeten kontrapunktischen Kunstgriffe übersteigt das Mass des Üblichen derart, dass darin eine geradezu kompendiarische Absicht vermutet worden ist.⁶³⁴ Tatsächlich fin-

631 Siehe dazu Rosen (1983): S. 462ff., hier v.a. S. 465f. Zur Konstruktion des Kopfsatzes aus der Grundidee fallender Terzen siehe allgemein Rosen (1983): S. 460ff. sowie bereits Klein (1973/77).

632 Vgl. Cockshott (1959): S. 72ff. und Rosen (1983): S. 484.

633 Siehe dazu z. B. Kämper (1994): S. 146.

634 Siehe Kirkendale (1963): S. 23f.

den sich neben Themenvergrößerung, Umkehrung und zahlreichen Engführungen auch seltene Veränderungen wie Krebs (Takt 153ff.), metrische Verschiebung (Takt 216ff.), und Engführung von Thema und Themenumkehrung (Takt 294ff.)⁶³⁵. Die Fuge präsentiert sich als eine prozessuale Technik, deren Spezifika ganz gezielt zur Gestaltung des Satzes eingesetzt werden und welche, und das wäre die grundlegendste Neuerung, nicht surrogativ eine motivisch-thematische Arbeit ersetzen, sondern aus sich heraus die Kerngedanken wie Terzfallkette, den Sekundschrift B-H und die besondere Bedeutung der Tonart D-Dur⁶³⁶ aufgreifend diese um Facetten bereichern, welche der „Sonatentechnik“ nicht zur Verfügung stehen. Offenbar schlug Beethoven für diese Fuge den relativ seltenen Umgestaltungsmodus der retrograden Bewegung, zu der sich beispielsweise in Bachs *Wohltemperiertem Klavier* kein einziges Beispiel findet⁶³⁷, nach. Zwischen den Skizzen zu op. 106⁶³⁸ finden sich jedenfalls Abschriften jener Beispiele, die Marpurg in seiner *Abhandlung von der Fuge*⁶³⁹ zum Krebs anführt.⁶⁴⁰ Neben Kirkendales Interpretation, dass Beethoven das Ziel verfolgt habe, in einer einzigen Fuge alle von Johann Georg Albrechtsberger in seiner *Gründlichen Anweisung zur Composition* genannten „Hauptfiguren“⁶⁴¹, das heisst kontrapunktischen Veränderungen wie Augmentation, Engführung usw., anzubringen und dies ein Grund für die exzessive Länge des Satzes sei⁶⁴², ist der Umkehrschluss genauso zulässig und vielleicht noch plausibler: dass nämlich in Anbetracht der zyklischen Gestaltung eine bestimmte Ausdehnung des Satzes erforderlich war und diese vermittle der kontrapunktischen Veränderungen erreicht werden konnte. Mit Blick auf die Fugati der Opera 102 Nr. 2 und 101 ist die Beschränkung auf kontrapunktische Verfahren, zumal in einem Werk solchen Anspruches, keine Selbstverständlichkeit. Die Verstöße gegen die strengen Regeln wie etwa die Missachtung der Strengstimmigkeit ändern daran nichts, weil die Faktur stets auf die Fugentechnik ausgerichtet bleibt und diese in der Wiener Fugentradition und in dem durch Albrechtsberger geprägten Verständnis der Fugentechnik in der Dichotomie von Regel und Lizenz aufgehoben sind. Aufgebrochen wird sie nur vor den beiden Schlusswendungen, nämlich vor dem Eintritt

635 Siehe dazu beispielsweise Kämper (1994): S. 146 und Kiem (2000): S. 221.

636 Dazu Marston (1998): S. 116ff. und passim.

637 Vgl. Kiem (2000): S. 221 Fn. 11.

638 Siehe Nottebohm (1887): S. 351f.

639 Marpurg (1753/54).

640 Vgl. Kirkendale (1963): S. 22f.

641 Albrechtsberger (1790): S. 189.

642 Siehe Kirkendale (1963): S. 17 und S. 23.

des D-Dur-Abschnittes (Takt 250ff.) und in der Coda (Takt 367ff.). Und gerade an solchen Stellen ist das Abweichen von der fugierten Schreibart aber keineswegs ungewöhnlich, liess doch etwa auch Albrechtsberger nicht wenige seiner Fugen in homophone Schlüsse münden⁶⁴³. Insofern könnten im Vergleich zu der Fuge der Klaviersonate op. 106 die beiden vorherigen Fugati in ihrem Skopus beinahe als Prolegomena verstanden werden. Im Grad der Mittelbarkeit liesse sich an der „Hammerklaviersonate“ dann tatsächlich eine neue kompositorische Absicht erkennen, indem die Fugentechnik nämlich nun nicht mehr als Mittel zum Ausgleich des Verlustes motivisch-thematischer Arbeit fungierte, sondern selbst zum Zweck kompositorischer Gestaltung geworden wäre. In diesem Sinne von einer „neuen Periode“ „in Rücksicht [...] des gebundenen Styles“⁶⁴⁴ zu sprechen, wäre dann auch schwerlich eine Übertreibung. Dass sogar von einer neuen Periode bezüglich der „künstlerischen Vollendung“ die Rede ist, welche sich explizit auch auf alle noch folgenden Klavierwerke erstrecken werde, verleiht der Ankündigung zusätzlich das Gewicht nicht nur satztechnischer Neuerung, sondern eines allgemeinen künstlerischen Fortschrittes. Inwiefern dieser als mit der neuen Art der Fugenbehandlung verschränkt anzusehen wäre, wird allerdings nicht spezifiziert.

643 Neben Albrechtsberger finden sich auch sonst zahlreiche Beispiele, so etwa in Haydns Streichquartetten op. 20 und in op. 50 Nr. 4 oder in Mozarts Fuge c-Moll für zwei Klavier KV 426.

644 Vollständiges Zitat siehe S. 169.

DIE POLYPHONIE IM SONATENZYKLUS

Obwohl der Einbezug der Fugentechnik zweifelsohne eines der auffälligsten Merkmale des Beethovenschen Spätwerks darstellt, ist die Verwendung der Polyphonie nicht auf ihre strengste Erscheinungsform beschränkt. Gleichermassen finden sich „weichere“ kontrapunktisch gearbeitete Passagen wie Kanons, strengstimmiger Satz und imitatorischer Abschnitte in grosser Zahl. Eine Trennung dieser Phänomene hat etwas Künstliches, sind doch sowohl Fuge und Fugato (schon hier ist der Unterschied nur ein gradueller) als auch der Kanon nur verschiedene Ausprägungen derselben, nämlich der kontrapunktischen, Satztechnik. Die Funktion der Fuge lässt sich überhaupt nur fassen, wenn auch die Verwendung des Kontrapunktes in seinen übrigen Formen in den Blick genommen wird. Das folgende Kapitel befasst sich deshalb auch mit jenen Formen des Kontrapunktes, die nicht unter die Bezeichnungen „Fuge“ und Fugato fallen können. Dabei soll, trotz aller Individualität der Werke, der Versuch gewagt werden, über reine Kasuistik hinaus einen systematischeren Zugriff auf das Corpus der Beethovenschen Spätwerkfugen zu versuchen.

6.1 „VEREINZELUNG DER STIMMEN“

Ungefähr zeitgleich mit dem Beginn der Übergangsphase zum Spätwerk und dann bis in die letzten Quartette hinein lässt sich eine Reflexion über grundlegende Parameter des Tonsatzes erkennen, die sich sowohl an schriftlichen Äusserungen als auch an den Werken selber festmachen lässt. Ein für Beethoven offenbar ganz zentraler Aspekt war dabei das Verhältnis der einzelnen Stimmen zueinander sowie die davon abhängige Ausgestaltung jeder einzelnen Stimme. So notierte er bereits 1812 als eine der ersten Eintragungen in sein Tagebuch: „Die genaue Zusammenhaltung mehrerer Stimmen hindert im Grossen das Fortschreiten einer zur andern – – – –“⁶⁴⁵. Welche Einsicht sich hinter dieser immerhin mit fünf Gedankenstri-

⁶⁴⁵ Solomon (1990): S. 39.

chen markierten Eintragung verbirgt, ist schwer zu erraten. Möglicherweise könnte mit der „genaue[n] Zusammenhaltung mehrerer Stimmen“ ein akkordischer Satz gemeint sein. Fasst man das „Fortschreiten einer [Stimme] zur andern“ allerdings, wie Alexander Wheelock Thayer⁶⁴⁶, als durchbrochene Arbeit, d.h. die Teilhabe mehrerer Stimmen an der Melodielinie, auf, bleibt die Notiz einigermassen inhaltsleer, versteht es sich doch von selbst, dass in dem Satztypus akkordbegleiteter Melodie durchbrochene Arbeit nicht möglich ist. Zudem bliebe fraglich, inwiefern die durchbrochene Arbeit dabei „im Grossen“ gehindert würde. Und dennoch scheint diese Auffassung der einzelnen Ausdrücke vielleicht die naheliegenste.

Was sich Beethoven bei dieser Eintragung gedacht hat, wird wohl sein Geheimnis bleiben. Bezeichnend ist aber allein schon die Tatsache, dass die Ergebnisse satztechnischer Überlegungen schriftlichen Niederschlag fanden. Solche Zeugnisse finden sich dann besonders im Umfeld der letzten Streichquartette mehrfach. Doch auch an den letzten Klaviersonaten lässt sich eine reflektierende Beschäftigung mit Fragen der Stimmführung erkennen. Damit ist freilich nicht die zum kompositorischen Handwerk gehörende Bewältigung von Stimmführungsregeln gemeint, sondern die bewusste Thematisierung jener für die Wiener Klassik typischen Vielfalt der Tonsatzzustände zwischen Homophonie und strengem Kontrapunkt⁶⁴⁷, welche Guido Adler in seiner Abhandlung *Der Stil in der Musik* mit dem Terminus „obligates Akkompagnement“⁶⁴⁸ zu fassen versuchte, und welche sich besonders um die Unabhängigkeit einzelner Stimmen dreht. Der Beginn der „Hammerklaviersonate“ op. 106 bietet ein aufschlussreiches Beispiel. Das Werk beginnt in massivem akkordischem Satz:



Klaviersonate op. 106 1. Satz T. 1-4.

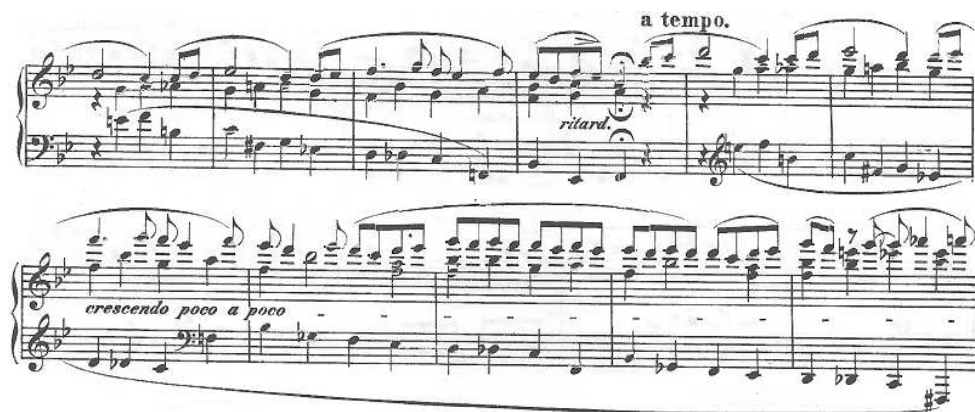
Nach der Generalpause erklingt in völligem Kontrast dazu ein mit wenigen Ausnahmen streng dreistimmiger Satz, bei dem die Melodie eindeutig dem Diskant

⁶⁴⁶ Siehe Thayer/Deiters/Riemann (1917-1923): Bd. 3 S. 362 Fn. 1.

⁶⁴⁷ Vgl. Dahlhaus (1987): S. 192.

⁶⁴⁸ Adler (1929): S. 268ff.

übertragen ist, der Bass dazu aber eine eigenständige Linie ausprägt, die, obwohl sie nicht an dem thematischen Material partizipiert, auf eigentümliche Weise selbstständig bedeutsam ist.



Klaviersonate op. 106 1. Satz T. 5-15.

Das Auseinanderdriften der Stimmen bis in extremste Lagen (Kontra-G gegen ein viergestrichenes c in Takt 16) kann als satztechnischer Verfremdungseffekt angesehen werden, der aber genau auf die Selbstständigkeit der Linien – und in diesem Falle besonders der Basslinie, da der auditive Fokus normalerweise automatisch der Melodie gilt – aufmerksam macht. Dass das Satzbild im folgenden Takt erneut umschlägt zu herkömmlichen akkordischen Begleitfiguren (Takt 17)



Klaviersonate op. 106 1. Satz T. 17-20.

und diese ihrerseits abgelöst werden von der prinzipiell monophonen Parallelführung der Stimmen in Oktaven (Takte 27ff.)



Klaviersonate op. 106 1. Satz T. 27-30.

verdeutlicht die Problematisierung unabhängiger Stimmführung umso mehr.

Ein weiteres Beispiel ist das Variationenthema der Klaviersonate op. 109.



Klaviersonate op. 109 3. Satz Variationsthema.

Auch hier ist die Bassstimme in einem prinzipiell dreistimmigen Satz auf eine ungewöhnliche Art gesetzt. Weit entfernt von blosser harmonischer Grundierung, aber auch nicht im strengen Sinne melodisch ist die Bassstimme hier unabhängige, beseelte Linie⁶⁴⁹. Das Neue daran ist weniger ihre Eigenständigkeit, die sich auch in früheren Werken findet, als vor allem die Konsequenz, mit der die individuelle Führung ausgearbeitet wurde. Ähnlich verhält es sich mit dem Variationenthema der Klaviersonate op. 111. Trotz des homophonen Satzes und der Salienz des harmonischen Verlaufes sind über weite Strecken wirklich vier unabhängige Linien erkennbar, welche sich erst zum Schluss des Themas (Takte 13ff.) in Akkorden auflösen⁶⁵⁰. Gerade die Tatsache, dass es sich aber um echte Stimmen handelt und nicht um eine schlichtere Akkordbegleitung, trägt viel zum Charakter des Themas bei. Der ebenfalls in C-Dur stehende Walzer von Anton Diabelli, über den Beethoven die 33 *Veränderungen* op. 120 schrieb⁶⁵¹, weist bei aller Unterschiedlichkeit im Charakter viele Ähnlichkeiten mit der *Arietta* auf⁶⁵²:

649 Vgl. Riezler (1966): S. 217.

650 In den Takten 5 und 6 werden allerdings die Unterstimmen in Oktaven parallel geführt.

651 Wie William Kinderman zeigen konnte, entstand ein Entwurf zu ungefähr zwei Dritteln der Variationen bereits 1819, also vor der Komposition der Klaviersonaten opp. 109 bis 111 (siehe Kinderman (1980): S. 22ff).

652 Vgl. Spitzer (2006): S. 1.

TEMA. *Vivace.*

Diabelli-Variationen op. 120 Thema T. 1-19.

ARIETTA. *Adagio molto semplice e cantabile.* (137) 9

Klaversonate op. 111 2. Satz T. 1-16.

Der jeweilige Beginn mit der fallenden Quarte und Quinte⁶⁵³ ist eine deutliche Allusion, daneben finden sich auch harmonische und strukturelle Parallelen. Beethovens Thema verdichtet jedoch nicht nur die melodische (den Quart- und Quintfall), sondern auch die harmonische Faktur des Diabellischen Walzers: was dieser über acht Takte ausbreitet, setzt die *Arietta* bereits in den ersten beiden Takten um. Der kaum bestreitbare Qualitätsunterschied verdankt sich aber nicht ausschliesslich der Beethovenschen Konzision. Er erklärt sich zu einem guten Teil auch aus der unterschiedlich ausgearbeiteten Setzart. Im Vergleich der etwas hemdsärmeligen Akkordschläge des Walzers mit der präzisen und dennoch schlichten Stimmführung der *Arietta* wird das Raffinement der zweiten besonders augen-

653 Vgl. Kinderman (1994b): S. 178.

scheinlich. Wenn damit auch keineswegs eine grundsätzliche Superiorität unabhängiger Stimmführung gegenüber der Homophonie behauptet sein soll, so treten in diesem spezifischen Fall die Vorzüge der *Arietta* deutlich zutage.

Wohl nicht zufällig geschieht diese selbstreflexive Auseinandersetzung mit Stimmführung und Setzarten zunächst in der Klaviersonate, Beethovens ureigenster Gattung, und danach im Streichquartett. Gerade das Klavier ist nämlich in besonderem Masse zu akkordischem Satz fähig und zeichnet sich nicht wie das Streichquartett durch schon rein klanglich unterscheidbare Stimmen aus. War zudem das Streichquartett der Ort satztechnischer Raffinesse, bot das Klavier in besonderem Masse die Möglichkeit zu beiden Extremen, zu strengstimmigem Satz ebenso wie zu schlichtester akkordischer Begleitung. Dadurch eignete sich die Klaviersonate besser als manch andere Gattung zur auskomponierten Reflexion über diese Parameter, während der Streichquartettsatz von einer solchen Reflexion nur profitieren konnte. In einem singulären Fall hat sich Beethoven sogar ganz explizit mit den gattungsspezifischen Unterschieden von Streichquartett und Klaviersonate beschäftigt: 1801/1802 arbeitete er nämlich, offenbar auf Verlegerwunsch, seine Klaviersonate op. 14 Nr. 1 für Streichquartett um (Streichquartett F-Dur, Hess 34). Dass es dabei um einen diffizilen Anpassungsprozess und nicht um mechanisches Arrangieren geht, lässt sich aus einem Brief an Breitkopf & Härtel lesen: „[...] da nicht allein ganze Stellen gänzlich wegbleiben und umgeändert werden müssen, so muss man – noch hinzuthun, und hier steht der missliche Stein des Anstosses, den um zu überwinden man entweder selbst der Meister sein muss, oder wenigstens dieselbe Gewandtheit und Erfindung haben muss [...]“⁶⁵⁴. Interessanterweise ging Joseph Haydn wenige Jahre zuvor mit dem Variationensatz des Streichquartettes op. 76 Nr. 3, den Variationen über die Kayserhymne, den umgekehrten Weg⁶⁵⁵. 1799 wurde nämlich eine von Haydn selbst angefertigte Klavierfassung des überaus populär gewordenen Satzes gedruckt. Die Bearbeitung beschränkt sich dabei auf wenig mehr als die Spartierung des Streichquartettsatzes in eine Klavierpartitur. Dies ist zwar genau die Art von Bearbeitung, welche Beethoven ausweislich seines Briefes für diese „Instrumente, die so einander in allem entgegengesetzt sind“⁶⁵⁶, als nicht ausreichend empfand. Doch dürfte ihn

⁶⁵⁴ Beethoven (1996-1998): Bd. 1 Nr. 97 S. 116.

⁶⁵⁵ Vgl. Brian (2000): S. 26.

⁶⁵⁶ Beethoven (1996-1998): Bd. 1 Nr. 97 S. 116.

– sofern er diese Bearbeitung überhaupt gekannt hat – der daraus resultierende streng vierstimmige Klaviersatz, eben eigentlich ein genuiner Streichquartettsatz (wie später dann auch die Anfänge von Beethovens Klaviersonaten opp. 101 und 110), mindestens hinsichtlich der auf dem Klavier möglichen Stimmführungsarten interessiert haben.

In Bezug auf das Streichquartett hat Beethoven die Fokussierung auf lineare Stimmführung in einem Brief von 1826 selbst benannt. Als Karl August Freiherr von Klein ihm ein Streichquartett widmen wollte und ihn um kritische Durchsicht des Werkes bat, nahm Beethoven die Widmung an und fügte als einzige Kritik bei: „Damit ich aber nicht versteckt, sondern offen, wie ich immer bin, Ihnen entgegen komme, sagen [sic] ich Ihnen nur, dass Sie in dergleichen künftigen Werken mehr auf die *Vereinzelung der Stimmen* achten könnten.“⁶⁵⁷ Obwohl Beethoven hier über ein fremdes Werk spricht, scheint die Kritik vor allem auch ein ästhetisches Urteil pro domo zu sein, zumal er sich in dieser Zeit selbst fast ausschliesslich mit Streichquartetten beschäftigte. Der äussere Anlass dafür war bekanntermassen der Kompositionsauftrag des Fürsten Galitzin, doch muss das Streichquartett als Gattung höchsten satztechnischen Anspruchs ohnehin dieser Neigung zur Beschäftigung mit Fragen der Stimmführung entgegengekommen sein. Wenn er nun einen fremden Komponisten darauf hinweist, vermehrt auf die Vereinzelung der Stimmen – und das heisst die individuelle Stimmführung im Gegensatz zum homophonen Satz – zu achten, kann darin ein starker Hinweis auf eigene kompositorische Problemstellungen gesehen werden, wie sich überhaupt der ganze Brief wenig auf seinen Adressaten einlässt, sondern hauptsächlich von dem Verfasser handelt.

Auf Anfrage erläuterte er in einem Brief an den Fürsten Nikolaus Galitzin sogar im Detail die Stimmführung einer spezifischen Stelle (Streichquartett op. 127, 2. Satz, Viola Takt 50). Anhand des zugrunde liegenden Akkordes erklärt er, dass jene Note des' und nicht c' lauten müsse, „[...] jedoch noch über diess des gesanges wegen, welcher allzeit verdient allem übrigen vorgezogen zu werden [...]“⁶⁵⁸. Obwohl vor allem harmonisch argumentiert wird, ist der Gesang die entscheidende Instanz: „[...] hätte ich aber

⁶⁵⁷ Beethoven (1996-1998): Bd. 6. Nr. 2153 S. 244f. Hervorheb. D. E.

⁶⁵⁸ Beethoven (1996-1998): Bd. 6 Nr. 2003 S. 96.



geschrieben, so wäre der Gesang zerrissen worden [...]“⁶⁵⁹. Auch hier begegnet wieder das Insistieren auf die melodische Linie⁶⁶⁰, nun sogar explizit mit dem Vermerk, dass sie verdiene, „allem übrigen vorgezogen zu werden“. Eine Positionierung im Kontext des jahrzehntelangen Streites um den Primat der Melodie oder der Harmonie, der auf Mattheson und Rameau zurückgeht und der etwa von Johann Georg Sulzer⁶⁶¹ und Johann Nikolaus Forkel⁶⁶² weitergetragen wurde, kann daraus aber schwerlich abgelesen werden. Denn zwar sind mit dem „Gesang“ und den harmonischen Ausführungen vordergründig beide fraglichen Parameter angesprochen, doch berührt Beethovens Aussage nicht die sonst implizit immer mitschwingende Problematik von Expressivität, Gefühl (Melodie) im Gegensatz zu Konstruktion und Regeltechnik (Harmonie)⁶⁶³. Vielmehr scheint der Ausdruck „Gesang“ hier etwas anzusprechen, was dem Bereich der Stimmführung und der minutiösen Ausgestaltung aller beteiligten Stimmen, nicht nur der Hauptstimme, zuzurechnen wäre. Denn besagte Stelle bezieht sich mit der Viola auf eine Mittelstimme; „Gesang“ meint also keinesfalls dasselbe wie Melodie im Sinne einer kantablen Hauptlinie. Bei Mattheson hatte die Berufung auf den Primat der Melodie über die Harmonie den ästhetischen Hintergrund eines „galanten“ Musikideals, gemäss dem „Eine blosse /bewegliche/ von einer schönen Stimme gesungene /Melodie/ wozu nur etwan ein ganz simples accompagnement kömt/[...] mehr Kraft über die Herzen [hat]/als alle gekünstelte Harmonien“⁶⁶⁴. Wenn Beethoven aber angesichts einer *Mittelstimme* davon spricht, dass der Gesang „allem übrigen“ vorzuziehen sei, so kann damit nur die lineare Aussetzung auch der Nebenstimmen, im Gegensatz zum homophonen Satz, und eben nicht die durchaus auch damit in Verbindung zu bringende Dichotomie von Melodie und Harmonie gemeint sein. Kurzum ist die Aussage durchaus im Sinne der „Vereinzelung der Stimmen“, als Ausweis einer gesanglichen Durchdringung aller Stimmen des Tonsatzes, zu

659 Beethoven (1996–1998): Bd. 6 Nr. 2003 S. 96.

660 Vgl. Lockwood (2003): S. 368.

661 Sulzer (1778–1779): Bd. 2, Artikel „Harmonie“, S. 470ff.

662 Forkel (1967): S. 16ff.

663 Vgl. Petersen-Mikkelsen (2002): S. 189f.

664 Mattheson (1964): Bd. I S. 345.

verstehen und sollte daneben aber nicht mit ästhetischen Implikationen im Sinne des Matthesonschens Ideals des „natürlich scheinenden Kunstvoll-Kunstlosen“⁶⁶⁵ beladen werden.

Es ist in diesem Zusammenhang vielleicht nicht ganz unbedeutend, dass Beethovens Lehrer Albrechtsberger, wie bereits angeführt, sogar in der Fuge, eigentlich Ort der linearen Stimmausgestaltung, von „Ausfüllung der Harmonie“ spricht⁶⁶⁶. Die nicht an der Führung des Subjekts oder Kontrasubjekts beteiligten Stimmen sind ihm nicht primär linear geprägt, sondern werden als „Ausfüllung“ der Vertikalen, der Harmonie verstanden:

„Was dem Hauptsatze (Thema) wenn die zweyte Stimme damit eintritt, entgegen gestellt wird, heisst der Gegensatz (Contrathema). Was aber zu beyden Sätzen [Thema und Contrathema] in mehr als zweystimmigen Fugen gesetzt wird, heisst die Ausfüllung der Harmonie, oder die Ausfüllungsstimmen“.⁶⁶⁷

Diese Rückstufung linearer Eigenständigkeit der nicht thematisch beschäftigten Stimmen markiert eine dem barocken Fugenverständnis fremde Auffassung, die sich auch deutlich in den Zwischenspielen manifestiert. Bei allem Studium Bachscher Werke sollte nicht vergessen werden, dass Beethoven in seinem Kontrapunktunterricht diese harmonisch basierte Ausarbeitung vermittelt wurde. Wenn sich auch die Beschäftigung mit der „Vereinzelung der Stimmen“ vorwiegend auf den nicht-kontrapunktischen Tonsatz bezieht, ist hier doch eine Verbindung nicht ganz ausgeschlossen. Denn angesprochen wird damit ja genau die Ausarbeitung der momentan am thematischen Geschehen nicht beteiligten Stimmen. Sie sollte im Allgemeinen linearer werden, so offenbar Beethovens Idee, d. h. die Stimmen sollten eine eigenständigere Prägung als melodische Linie erhalten. Dass damit auch die Ausgestaltung in den fugalen Passagen gemeint ist, dürfte jedoch eher unwahrscheinlich sein. Vielmehr ist anzunehmen, dass Beethoven in der Fugentechnik ohnehin den letzten Schritt zu linearer Selbständigkeit aller Stimmen gesehen hat, sie also in Bezug auf die „Vereinzelung der Stimmen“ als impulsgebendes Mittel

⁶⁶⁵ Hinrichsen (1994-2008): Sp. 1343.

⁶⁶⁶ Vgl. Kirkendale (1966): S. 120.

⁶⁶⁷ Albrechtsberger (1790): S. 171.

auch für die nicht-kontrapunktischen Abschnitte gesehen haben könnte. In ihr war der auch im nicht-kontrapunktischen Satz vermehrt angestrebte Zustand der Selbstständigkeit der Stimmen immerhin weitgehend verwirklicht, was zweifellos einen Teil ihrer neuen Anziehungskraft auf den gestandenen Komponisten ausgemacht haben dürfte.

Gegenüber Karl Holz soll Beethoven auf die Frage, welches der drei neuen Quartette (opp. 127, 130 und 132) er am meisten schätze, geantwortet haben: „jedes in seiner Art! Die Kunst will es von uns, dass wir nicht stehen bleiben. Sie werden eine neue Art der Stimmführung bemerken, und an Phantasie fehlt's, Gottlob, weniger als je zuvor“⁶⁶⁸. Immer vorausgesetzt, dass die von Karl Holz deutlich später erst überlieferte Aussage den ursprünglichen Sinn einigermaßen getreu wiedergibt, wäre zu überlegen, ob Beethoven den künstlerischen Fortschritt dieser Werke gerade in der neuen Art der Stimmführung gesehen haben könnte. Dass sie im Spätwerk auf eine neue Weise gehandhabt wird, ist einerseits schwer von der Hand zu weisen, andererseits aber auch nur schwer in concreto am Tonsatz zu zeigen. Mit am auffälligsten ist vielleicht das reflexive Moment, dass die Stimmführung an bestimmten Stellen gleichsam selbst zum Gegenstand der Musik wird, wie am Beispiel des Beginns der Klaviersonate op. 106 zu zeigen versucht wurde. Daneben ist besonders in den letzten Quartetten die melodische Durchdringung der funktional untergeordneten Stimmen weiter getrieben als bislang. Es erstaunt deshalb nicht, dass von 1824 an, also in der Zeit, in der sich Beethoven fast ausschliesslich mit den Streichquartetten befasste, ein neuer Skizzentypus auftaucht. Bislang hatte Beethoven hauptsächlich bloss die Hauptstimme auf einem Notensystem skizziert, seltener verwendete er zwei Systeme, um beispielsweise zusätzlich eine Begleitung anzudeuten. Meistens arbeitete er erst beim Versuch einer Niederschrift in der vollständigen Partitur. Für die letzten Quartette hat sich der Kompositionsprozess aber derart verändert, dass bereits in einem frühen Stadium der Komposition alle Stimmen skizziert wurden.⁶⁶⁹ Es braucht wenig Phantasie, um diesen veränderten Kompositionsprozess mit der „neuen Art der Stimmführung“ und der „Vereinzelung der Stimmen“ in Verbindung zu bringen, ist damit doch genau die Ausarbeitung der funktional untergeordneten Stimmen im Kern berührt.

⁶⁶⁸ Lenz (1860): S. 217.

⁶⁶⁹ Siehe Johnson/Tyson/Winter (1985): S. 463ff.

Als Beispiel für die Sorgfalt in der Ausarbeitung selbst der untergeordneten Stimmen bietet sich die *Cavatina* aus dem Streichquartett op. 130 an, weil sie als der Oper entstammende vokale Gattung⁶⁷⁰ eine schlichte, in kantable Hauptstimme und Begleitung unterteilte Textur impliziert, also gerade nicht einen kunstvollen Begleitsatz erwarten lässt. Tatsächlich sind hier aber alle Stimmen minutiös ausgearbeitet und beteiligen sich am motivisch bedeutsamen Material⁶⁷¹.

⁶⁷⁰ Zur Tradition der *Cavatina* siehe Osthoff (1969).

⁶⁷¹ Lewis Lockwood führt sogar an, dass das motivische Material ungefähr gleichmässig auf alle Stimmen verteilt sei (siehe Lockwood (1992): S. 211).

Cavatina.
Adagio molto espressivo.

B. 49.

Streichquartett op. 130 5. Satz T. 1-22.

Das geht so weit, dass teilweise nicht mehr deutlich auszumachen ist, welche Stimme die Hauptstimme vorstellt. Bereits in Takt 3 übernimmt die zweite Violine die Führung, gibt sie im darauffolgenden Takt, mit dem Decrescendo auf *f'* raffiniert auskomponiert, aber wieder an die erste Violine ab. In den Takten 17ff. übernehmen abwechselungsweise sogar die zweite Violine, die Bratsche, wieder die zweite Violine und dann das Violoncello die Führung. In der verkürzten Wiederholung des A-Teiles (Takte 49 bis 57) und der Coda (ab Takt 58) erlaubt die Stimmführung dann teilweise gar nicht mehr eine Unterscheidung in Haupt- und Nebenstimmen, etwa wenn wie in Takt 51f. die Gesangslinie nahtlos von der zweiten in die erste Violine wechselt⁶⁷².

⁶⁷² Die Stelle ist analog zu jener in den Takten 3f., doch springt nun die zweite Violine von *g'* direkt ins *b* und überlässt die Weiterführung damit allein der ersten Violine.



Streichquartett op. 130 5. Satz T. 51-52.

Auf eine satztechnisch besondere Stelle hat William Drabkin aufmerksam gemacht⁶⁷³, und zwar auf den Sprung im Cello auf den tiefsten dem Streichquartett möglichen Ton C in den Takten 8 und 9⁶⁷⁴. In einem Doppelgriff wird darüber das B gehalten, was der Stelle ihren eigentümlichen, sonoren Klang verleiht.

Besonders eindrücklich bezüglich der „Vereinzelung der Stimmen“ sind schließlich Skizzen zu den letzten vier Takten des Variationensatzes des cis-Moll-Quartetts op. 131. Über ein Dutzend Mal skizzierte Beethoven diese Stelle, ohne dabei die Hauptstimme zu verändern, und mit nur unwesentlichen Änderungen am Bass⁶⁷⁵. Ebenso stand die Harmonisierung bereits von den frühesten Versuchen an fest⁶⁷⁶. Einzig der Führung der Mittelstimmen galt die Aufmerksamkeit, an ihr wurde in den zahlreichen Versuchen gefeilt.

6.2 VON KONTRAPUNKT UND UNISONO: AUF DER SUCHE NACH DEM „POETISCHEN ELEMENT“

Der Drang nach grösstmöglicher Substantialität der Begleitstimmen könnte sehr wohl eines der Ergebnisse jener kompositorischen Reflexion gewesen sein, welche im Kapitel „Krise oder Besinnung? Das Spätwerk im Kontext“ (S. 47) als Hypothese insinuiert wurde. Und das Studium des Bachschen Tonsatzes macht sich gerade

⁶⁷³ Siehe Drabkin (1999): S. 64f.

⁶⁷⁴ Auffällig an dieser Stelle ist auch die unmittelbare Wiederholung der Kadenz. Dies ein Mittel, das Beethoven nur selten und nur in expressiven langsamen Sätzen von besonders inniger Stimmung verwendet, so neben der *Cavatina* (Adagio molto espressivo) auch im Liederzyklus *An die ferne Geliebte* op. 98 (*Nimm sie hin denn, diese Lieder*; Andante con moto, cantabile) und im Adagio der 9. Sinfonie op. 125 (Adagio molto e cantabile).

⁶⁷⁵ Vgl. Riezler (1966): S. 216. Siehe dazu Nottebohm (1872): S. 54ff.

⁶⁷⁶ Vgl. Winter (1982): S. 236.

darin möglicherweise sogar stärker bemerkbar als in den Fugen. Wie Martin Zenck ausführte, kann an Bachs Tonsatz nämlich, besonders in den nicht fugierten Werken, ein Abbau der Hierarchisierung der Stimmen beobachtet werden⁶⁷⁷, welcher mit der „Vereinzelung der Stimmen“ Beethovenscher Prägung direkt verwandt ist. Es steht ausweislich der oben angeführten Äusserungen Beethovens ausser Zweifel, dass es sich bei dem Versuch der „Vereinzelung der Stimmen“ um eine ganz bewusste und reflektierte Änderung der Kompositionsweise handelt. Dass als deren Ursache wenigstens teilweise die Rezeption Bachscher Werke veranschlagt werden muss, lässt sich nicht beweisen, ist aber auch keine abwegige Annahme. Auf jeden Fall könnte die Idee, auch im homophonen Satz eine stärkere Linearisierung des Begleitsatzes anzustreben, aufs Engste verknüpft sein mit dem erstarkten Interesse an kontrapunktischen Satztechniken. Möglicherweise war auch sie neben der Verwendungsmöglichkeit der Fugentechnik zentraler Bestandteil der Reflexion über satztechnische Parameter während der vermuteten Phase künstlerischer Neubestimmung.

Eng mit der Stimmführungsthematik verbunden ist die ab den Cellosonaten op. 102 beobachtbare Ausweitung der verwendeten Tonsatzzustände. Neben den unzähligen Abstufungen homophoner Setzarten und des strengstimmigen Tonsatzes treten kontrapunktische Techniken – von der Imitation bis hin zu ihrer strengsten Ausprägung, der Fuge – aber auch Passagen im Unisono deutlich häufiger als früher auf. Stellt man sich die Satztechniken als ein Kontinuum zwischen den Polen Einstimmigkeit und strenger Kontrapunkt vor (mit unendlich vielen Schattierungen dazwischen), lässt sich an den letzten Werken Beethovens, wiederum ab op. 102, eine Erweiterung des Spektrums zu diesen Polen hin erkennen. Der „klassische Sonatenstil“ bewegt sich in den weltlichen Gattungen tendenziell stärker im homophonen Mittelbereich. Weichere kontrapunktische Techniken wie beispielsweise Imitation können durchaus dem Grundrepertoire klassischer Satztechnik zugerechnet werden. Doch bereits Kanons finden sich selten, und selbst im Streichquartettsatz hat Haydn nach dem Experiment mit den Quartetten op. 20 wieder auf die strenge Fuge verzichtet⁶⁷⁸. Die Verwendung von Fugatos und Fu-

⁶⁷⁷ Siehe Zenck (1986): S. 266ff.

⁶⁷⁸ Auf die Ausnahme des Quartettes op. 50 Nr. 4, welches möglicherweise als Erwiderung auf Mozarts „Haydn-Quartette“ konzipiert wurde, wurde bereits hingewiesen. Diese Fuge ist allerdings weniger streng, wird von einer längeren homophonen Episode unterbrochen und läuft in der Coda gänzlich in Homophonie aus. Mozart hat dagegen im Finale des ersten der „Haydn-Quartette“ (KV 387) die Fugentechnik in eine Sonatenhauptsatzform integriert.

gen in klassischen Gattungen blieb immer ein Sonderfall und gehörte ausserhalb der Messkomposition nicht zum verbindlichen Bestand musikalischer Ausdrucksweisen. In Beethovens Spätwerk findet nun, und das könnte als weiterer Effekt der Reflexionsphase gesehen werden, eine wiederum sehr bewusste Ausweitung dieses verbindlichen Bestandes auf das ganze Spektrum der zur Verfügung stehenden Satztechniken statt. Die Ränder des Kontinuums werden ebenso selbstverständlicher Teil des kompositorischen Grundbestandes wie die Homophonie. Auch in diesem Punkt ist es irreführend, von einer Integration der Fugentechnik in den „Sonatenstil“ zu sprechen. Hier wird nicht etwas von aussen in einen präfigurierten Stil integriert, sondern möglicherweise in einem bewussten Akt kompositorischer Reflexion und ausgedehnten Studiums ein Tonsatz konstituiert, zu dessen Komponenten Kanon, Fugentechnik und Kontrapunkt ebenso gehören wie das Unisono oder die akkordbegleitete Melodie. Auch die von nun an allgemein deutlich längere Zeit in Anspruch nehmende Ausgestaltung einzelner Werke lässt an einen wenigstens teilweise gewandelten Kompositionsprozess an sich denken. Nicht nur die kompositorischen Mittel, sondern auch die Art des Komponierens scheint sich verändert zu haben, und dies könnte in vielleicht stärkerem Masse als gemeinhin angenommen auch mit der fortschreitenden Ertaubung, die ab 1817 bekanntlich zur Verwendung von Konversationsheften zwang, zusammenhängen.

Die Umsetzung des Abbaus der Stimmhierarchien und der Vereinzelung der Stimmen – wohlgemerkt gelten diese Bestreben gerade den nicht kontrapunktischen Passagen – vollzieht sich als Prozess, der in den Werken ab op. 102 zu immer wieder unterschiedlichen Lösungen führte. Zunächst einmal stellt das Ideal der Substantialität der Einzelstimme ja nichts anderes dar als einen stilistischen Entschluss, der in der Komposition jedes Mal aufs Neue zu realisieren war. Die Ausweitung des Repertoires der gebräuchlichen technischen Mittel ist demgegenüber viel direkter greifbar: ab den Opera 102 und 101 gehören Kanon und Fugentechnik für Beethoven zu den gängigen Ausprägungen kompositorischer Gestaltung, was sich ganz einfach daran erkennen lässt, dass er sie regelmässig einsetzt. Die unterschiedlich strengen Satztechniken können dabei nahtlos ineinander übergehen, oder es werden damit ganze Abschnitte tradierter Formmodelle gestaltet, beispielsweise Durchführungen in Sonatensätzen oder Trios in Scherzos (wie in der Klaviersonate op. 101), oder schliesslich kann die Fugentechnik zur Gestal-

tung ganzer Sätze in einem zyklischen Werk verwendet werden. Nur nebenbei sei angemerkt, dass Beethoven in den Spätwerken in anderen Bereichen des Tonsatzes ebenfalls eine Erweiterung des Spektrums anstrebt. So etwa in der Disposition der Lagen, deren Extreme er gerade auf dem Klavier auszunützen beginnt, wenn er ohne Füllung der Mittellage höchste und tiefste Lagen gegeneinander setzt; in der Differenzierung der verwendeten Tempi⁶⁷⁹, wo Kontraste zwischen langsamen und schnellen Teilen wie in den Kopfsätzen der Streichquartette opp. 130 und 132 satzkonstitutiv werden und sich nicht auf die Gegenüberstellung von langsamer Einleitung und Allegro-Sonatensatz beschränken; oder in der Verwendung der Dynamik⁶⁸⁰. Dieses breitere Spektrum satztechnischer Mittel bietet die Voraussetzung für die von Adorno an Beethovens Spätwerk so einseitig betonten Brüche und Kontraste durch unvermittelte Gegenüberstellung. Allerdings sind im Bereich der Satztechnik die Übergänge oft fließend ausgestaltet, bieten also zwar die Möglichkeit zu stärkeren Kontrasten, ohne jedoch zu einer Fragmentierung des Satzes zu führen.

Die Plötzlichkeit des Eintretens und die Konsequenz, mit der an der Fugentechnik festgehalten wird, lassen auch hier eine bewusst getroffene Entscheidung vielmehr als eine durch zufälliges Experimentieren allmählich sich festigende Neuerung erahnen. Ein solcher Vorgang aber, bei dem sich ein erneuerter Tonsatz durch theoretische Reflexion und ausgedehntes Studium konstituieren soll, die planvolle und konsequente Erweiterung der handwerklichen Palette selbst um Techniken, die dem historischen Interesse näher standen als dem aktuellen Publikumsinteresse, wäre als gleichermassen intellektuelle wie künstlerische Tat eines Komponisten zu werten, der sich zur Auseinandersetzung mit seiner Kompositionsweise aus unterschiedlichen Gründen – die fortschreitende Ertaubung kommt hierfür ebenso in Frage wie die persönlichen Krisen und die nach dem Tod Haydns sich verändernde musikalische Landschaft – offenbar gezwungen sah. Dass es sich dabei nicht um eine intellektuelle Trockenübung handeln konnte, muss für den Komponisten von vornherein festgestanden haben, und gerade dies verleiht der Entscheidung existentielles Gewicht. Es hat deshalb etwas Programmatisches, wenn gerade in der Klaviersonate op. 101, als gelte es, die Musik neu zu erfinden⁶⁸¹, alle Parame-

679 Vgl. Kunze (1973/77): S. 305f.

680 Siehe dazu Sheer (1998).

681 Diese Anregung verdanke ich Herrn Prof. Dr. Hans-Joachim Hinrichsen.

ter des Tonsatzes bedeutsam werden: die Gegenüberstellung von Chromatik und Diatonik⁶⁸²,



Klaviersonate op. 101 1. Satz T. 1-4.

die Rhythmik besonders in den Synkopen der Schlussgruppe des Kopfsatzes (Takte 29ff.), die Harmonik durch die kaum enden wollende Verzögerung der Grundtonart, die dem Kopfsatz das Schwebende verleiht und gleichzeitig unter den umgekehrten Vorzeichen der Festschreibung der Grundtonart die Exposition des Schlusssatzes prägt, und schliesslich die formale Konzeption, die sowohl im Einzelsatz als auch in der zyklischen Gestaltung ausserordentliche Wege geht. Nicht zuletzt spielen kontrapunktische Techniken dabei eine wichtige Rolle. Schon im Scherzo verdichtet sich die Satztechnik von imitatorischen Einsätzen (Takte 12ff.) über eine kontrapunktische Stretta (Takte 40ff.) bis hin zu einem als Kanon angelegten Trio. Im Finale werden dann grosse Strecken einer Sonatenhauptsatzform wie selbstverständlich mittels doppeltem Kontrapunkt (Hauptthema) und Fugato (Durchführung) gestaltet. Im Seitensatz wird die Kontrapunktik kunstvoll-schlicht konterkariert: die einfache Melodielinie des Seitenthemas wird so simpel homophon begleitet wie nur möglich, nämlich als Basston gefolgt von Akkordschlägen⁶⁸³.



682 Siehe dazu Dahlhaus (1980): S. 91ff. Zu Diatonik und Chromatik speziell im Scherzo siehe Schmidt (1994): S. 119.

683 Den Hinweis verdanke ich wiederum Herrn Prof. Dr. Hans-Joachim Hinrichsen.

Klaviersonate op. 110 4. Satz T. 70-81.

Das Raffinierte daran ist, dass diese schlichte Melodielinie aber aus imitatorischen Einsätzen gebaut ist. Die kurzen Phrasen werden jeweils um einen Takt verschoben in einer zweiten Stimme eine Quinte tiefer imitiert. Im Grunde ist also der homophone Kontrast zum doppelten Kontrapunkt des Hauptsatzes (und zum Durchführungsfugato) – ein ebenso tiefsinniger wie witziger Einfall – noch in seiner Schlichtheit selbst kontrapunktisch.

Vielleicht am deutlichsten ist die Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Tonsatzzuständen zwischen Homophonie und Fuge der Klaviersonate As-Dur op. 110 eingeschrieben. Tatsächlich können hier möglicherweise Spuren der Reflexionsphase am Werk selber gezeigt werden, denn besonders in dieser Sonate findet eine Verlängerung der Reflexion ins Werk statt. Der Kopfsatz beginnt mit vier Takten in streng vierstimmigen Satz, deren Textur als Quartettsatz gelten kann.⁶⁸⁴



Klaviersonate op. 110 1. Satz T. 1-4.

Über demselben harmonischen Grundgerüst entspinnt sich dann ein geradezu paradigmatisch homophoner Satz. Der in den vorhergehenden Takten noch zweistimmig linear geführte Begleitsatz präsentiert sich nun akkordisch gebrochen, worüber, deutlich abgesetzt, eine Melodielinie schwebt, und führt damit in die Umkehrung des Prinzips der „Vereinzelung der Stimmen“ vor.

⁶⁸⁴ Vgl. Uhde (1974): S. 517. Auf gleiche Art beginnt schon die Klaviersonate op. 101, wo sich vor allem im Finalsatz ein Ausmessen des Kontinuums möglicher Tonsatzzustände zwischen Homophonie und Fuge ebenfalls gut zeigen liesse.



Klaviersonate op. 110 1. Satz T. 5-10.

In der Überleitung zum Seitensatz erklingt dasselbe harmonische Gerüst zum dritten Mal⁶⁸⁵ und wiederum ändert sich das Satzbild, nun zu einer figurativen Umspielung der harmonischen Progression.



Klaviersonate op. 110 1. Satz T. 11-14.

Auf diese Weise werden in der Exposition unterschiedliche Tonsatzzustände präsentiert, was dadurch gut zu hören ist, dass sie, ähnlich wie diejenige der „Hammerklaviersonate“ op. 106, in verschiedene „Phasen“ unterteilt ist⁶⁸⁶, welche sich gleichermassen durch die identische Harmonik und durch das ostentativ sich ändernde Klangbild konstituieren. Es stellt sich die Frage, ob die ersten vier Takte eine Einleitung, ein Motto darstellen oder ob sie bereits das Hauptthema sind, dem allerdings anstelle eines Nachsatzes der homophone Abschnitt folgt, der seinerseits das Hauptthema vorstellen könnte⁶⁸⁷. Auch durch diese funktionale Ambivalenz sind die beiden Abschnitte aufeinander beziehbar. An den Skizzen lässt

685 Vgl. Misch (1950): S. 60f., Katz (1969): S. 482 und Dahlhaus (1980): S. 96.

686 Vgl. Uhde (1974): S. 527.

687 Vgl. Voss (1970): S. 257f.

sich erkennen, dass diese Idee der deutlich abgesetzten Präsentation verschiedener Tonsatzzustände offenbar von Anfang an angedacht war, ja vielleicht sogar am Ursprung der ganzen Sonate stand⁶⁸⁸. Denn ein explizit mit „neue sona[te]“ überschriebener Eintrag im Skizzenbuch *Artaria* 197 hält zunächst die Gerüststimmen des ersten Viertakters fest, anschliessend die Figuration der Überleitung und schliesslich, durch den häufig verwendeten Vermerk „Vide“ verbunden, die akkordbegleitete Passage der Takte 5ff.⁶⁸⁹

Motivisch-thematische Arbeit gehört nicht zu den hervorstechenden Merkmalen der Sonate⁶⁹⁰. Was hier verarbeitet wird, dem Wechsel unterliegt, ist nicht das thematische Material, sondern die Art des Tonsatzzustandes, welcher mit ihm einhergeht; augenfällig in der Durchführung, vielleicht der statischsten Durchführung, die Beethoven je schrieb⁶⁹¹. Der Themenkopf der Takte eins bis vier gibt zu Beginn der Durchführung das Modell ab, das anschliessend nicht weniger als siebenmal ohne die geringste Spur motivisch-thematischer Arbeit einfach sequenziert wird. Was in dieser Durchführung geschieht, bleibt auf der Ebene der Begleitung, die durch die völlige Statik der thematischen und harmonischen Ebene erst salient wird. Denn auch harmonisch tut sich zunächst kaum etwas: über mehrere Takte erklingen bloss der Tonika- und der Dominantseptakkord von f-Moll, der Mollparallele der Grundtonart. Die Begleitung des unveränderten thematischen Materials hat allerdings auf signifikante Weise gewechselt. Der Diskant der ersten zwei Takte ist nicht mehr in einen vierstimmigen Quartettsatz eingebunden, sondern wird homophon in der Setzart der Takte 5 bis 12 begleitet.⁶⁹²



Klaviersonate op. 110 1. Satz T. 40-46.

688 Siehe Beethoven (2010): Bd. 2 S. 84ff.

689 Siehe Beethoven (2010): Bd. 2 S. 85.

690 Vgl. Bekker (1912): S. 187.

691 Vgl. Kinderman (1994a): S. 170.

692 Vgl. Kinderman (1992): S. 116f.

Die pulsierenden Akkordbrechungen lösen sich bald in eine Einzelstimme auf, die mit dem Beginn der Reprise in einen weiteren bereits exponierten Tonsatzzustand übergeht: das thematische Material der ersten vier Takte wird nun, zu Beginn der Reprise, mit der Zweiunddreissigstel-Figuration der Überleitung kombiniert.



Klaviersonate op. 110 1. Satz T. 56-57.

Offenbar beschäftigt sich dieser Satz unter anderem damit, die Wahl satztechnischer Mittel zu reflektieren. Was zunächst als Quartettsatz – mit „vereinzelten“ Stimmen quasi – präsentiert wird, kann genauso gut auch homophon gesetzt oder figurativ umspielt werden. Gehen im Schlusssatz der Klaviersonate op. 101 die Tonsatzzustände fließend ineinander über, so werden sie hier zunächst in scharfer Abgrenzung blockartig gegeneinander gesetzt (als verschiedene „Phasen“ der Exposition), um dann in der Durchführung übereinander gelegt zu werden. Die fehlende Vermittlung in der Exposition garantiert die Fasslichkeit individueller Ausprägungen, der in der Durchführung beginnende Austausch der Satztechnik des viertaktigen Mottos (von Quartettsatz über Homophonie hin zu Figuration) stellt dennoch den Bezug zwischen den Satztechniken her. Kontrapunktische Techniken werden vorerst nicht verhandelt – der Quartettsatz, mit dem der Satz eröffnet und auch wieder schliesst, stellt vorläufig den Höhepunkt der Selbständigkeit zusammenklingender Stimmen dar – doch wird das beherzte Ausgreifen auf dem Kontinuum der Tonsatzzustände im Schlusssatz umso deutlicher thematisiert. Der Kopfsatz führt dagegen das Bewusstsein, die kompositorische Reflexion satztechnischer Gestaltungsmittel in Tönen vor.

6.3 DER SCHLUSSSATZ DER KLAVIERSONATE OP. 110

Im ungewöhnlichen Schlusssatz der dreisätzigen Sonate scheinen langsamer Satz und Finalsatz kombiniert zu sein. Er beginnt im Adagio, geht aber im vierten Takt in ein instrumentales Rezitativ über, das explizit als solches überschrieben ist

und mit dem charakteristischen Quartfall endet⁶⁹³. Der folgende *Klagende Gesang* (*Arioso dolente*) hält in seiner gesanglichen Ausgestaltung mit der prägenden Melodielinie die Nähe zum Vokalen. Können diese Elemente zur Sphäre des langsamen Satzes zählen, so würde die anschliessende Fuge (*Allegro ma non troppo*) den Finalsatz abgeben. Hier kann der Eindruck entstehen, dass der langsame Satz attacca in den Finalsatz, eben die Fuge, mündete. Doch der klagende Gesang kehrt nach der Fuge wieder (*Ermattet, klagend*), nun einen Halbton tiefer in g-Moll stehend, und macht diese Auffassung damit obsolet. Der Schlussabschnitt ist schliesslich wiederum fugal gestaltet (*Nach und nach wieder auflebend*) und präsentiert als Fugensubjekt die Umkehrung des Subjektes des ersten fugierten Abschnittes. Die enge Verknüpfung von Arioso und Fuge ähnelt damit beiden Verfahren: sowohl dem des attacca-Übergang von langsamem Satz und Finale als auch der in den letzten Streichquartetten auftretenden Idee, die langsame Einleitung eines Sonatensatzes zum integralen Bestandteil des Hauptsatzbereiches zu machen und demzufolge den Tempogegensatz im späteren Satzverlauf wieder aufzugreifen⁶⁹⁴ (so in den Kopfsätzen der Streichquartette opp. 130 und 132 und im Schlusssatz des Streichquartettes op. 135 (*Der schwer gefasste Entschluss*)).

Gerstmeier sieht im stufenweisen Übergang vom Rezitativ zur Fuge eine Kernidee des Satzes⁶⁹⁵. Gestützt auf die charakteristischen Überschriften liessen sich auch hermeneutische Deutungsansätze erarbeiten⁶⁹⁶. Unabhängig davon, auf welche Analysemethoden man sich abstützt: die satztechnische Gegenüberstellung von Arioso und Fuge ist offensichtlich ein zentrales Moment des Satzes. Die Einleitung mit einem Rezitativ – vergleichbar mit dem Übergang zum Schlusssatz in der 9. Sinfonie⁶⁹⁷ – ist dabei nicht nur hinsichtlich der aus der Vokalität entborgten Dichotomie von Rezitativ und Arie bedeutsam. Sie ist es auch hinsichtlich ihrer satztechnischen Implikationen, die in dieser Sonate immer wieder salient werden. Das Rezitativ ist nämlich die vielleicht am wenigsten reglementierte Gattung überhaupt, und, dies ein Zeichen ihrer Herkunft aus der Monodie, ist notwendigerwei-

693 Vgl. Drees (2007): S. 195.

694 Ein Beispiel einer solchen Konzeption findet sich schon in einem der allerersten Werke Beethovens, in der zweiten *Kurfürsten-Sonate* WoO 47 Nr. 2 (vgl. Hinrichsen (2007a): S. 78f.). In der *Grande Sonate pathétique* op. 13 wird dieselbe Strukturidee aufgegriffen (vgl. Hinrichsen (2007a): S. 78). Die Idee findet sich ebenfalls in der Klaviersonate op. 31 Nr. 2 („*Sturm-Sonate*“), da sogar in Verbindung mit der Verwendung des Rezitativs.

695 Siehe Gerstmeier (1990): S. 272.

696 Siehe beispielsweise Geck (2000b): S. 141-146.

697 Vgl. Kinderman (1994a): S. 169.

se von homophoner Prägung. Das folgende Arioso wird in seiner stur durchgehaltenen Begleitung in pulsierenden Akkorden und der darüber sich entfaltenden gesanglichen Linie beinahe zur Chiffre für Homophonie an sich⁶⁹⁸.

10 (122) *Adagio, ma non troppo.* *(Klagender Gesang) Arioso dolente.*

The musical score is for the third movement of the Klaviersonate op. 110, measures 7-14. It is in E-flat major and 3/4 time. The tempo is 'Adagio, ma non troppo.' The first system (measures 7-10) features a melody in the right hand and a pulsing accompaniment in the left hand. The second system (measures 11-14) continues the melody and accompaniment. The score includes dynamic markings like 'p', 'cresc.', and 'dim.'.

Klaviersonate op. 110 3, Satz T. 7-14.

Und diese Komponenten werden nun mit einer explizit als solcher ausgewiesenen Fuge, der strengsten kontrapunktischen Technik, konfrontiert. Der Satz konstituiert sich also aus der geradezu idealtypischen Gegenüberstellung zweier deutlich unterschiedlicher, ja beinahe gegensätzlicher, Satztechniken.

Die kontrastreiche, zunächst einmal antithetisch anmutende Gegenüberstellung von Homophonie und Polyphonie könnte gerade in der zur Typisierung neigenden Verwendungsweise von einer bewussten Entscheidung eines Komponisten zeugen, der sich in den vorhergehenden Werken mit der Thematik schon mehrfach auseinandergesetzt hat. Doch die eigentliche Pointe folgt erst im Schlussabschnitt, nachdem die Fuge nach der Wiederkehr des Arioso wieder aufgegriffen wird. Nach einer regulären Exposition der Umkehrung des Fugenthemas (T. 136-150) und einem überzähligen Einsatz, bei dem das Thema nur in verkürzter Form erscheint⁶⁹⁹, beginnt nämlich sogleich eine beispiellose kontrapunktische Verdichtung des Satzes. Bereits in Takt 152 erscheint im Bass eine Engführung der Vergrößerung und der Verkleinerung der Originalgestalt des Themas.

⁶⁹⁸ Bei der Wiederkehr des Ariosos ist die Melodielinie von Pausen durchsetzt, als reiche die Kraft für geschlossene Bögen nicht mehr. Genau dieselbe Technik findet sich im Mittelteil der *Cavatina* (*Beklemmt*) des Streichquartetts op. 130 wieder.

⁶⁹⁹ Diese verkürzte Form des Themas wird später in der doppelten Verkleinerung wieder aufgegriffen, hat hier also auch einen vorbereitenden Charakter.



Klaviersonate op. 110 3. Satz T. 150-159.

Auf die Diastematik nimmt Beethoven dabei nur bezüglich der Bewegungsrichtung, nicht aber der genauen Intervalle Rücksicht. In regelmässigen Abständen tritt die Verkleinerung abwechselungsweise in Unter- und Mittelstimme auf (T. 153-159). Obwohl der Satz hier noch kontrapunktisch ist, hat er sich damit beinahe unmerklich von der Fugentechnik schon entfernt: die Führung der die Vergrößerung kontrapunktierenden Stimmen hat sich in einem ersten Schritt einer nicht mehr kontrapunktischen Begleitfigur angenähert. Beim nächsten Einsatz der Themenvergrößerung (T. 160, oktaviert im Bass) wird die Transformation weitergetrieben: die beiden Gegenstimmen bringen nach einem einzigen vollständigen Einsatz die Verkleinerung des Themas nur noch in verkürzter Form. Ausserdem verlieren sie in andauernder Parallelführung ihre rhythmische Unabhängigkeit.



Klaviersonate op. 110 3. Satz T. 160-169.

Noch vor dem nächsten Themeneinsatz wird im Prinzip die kontrapunktische Verdichtung weitergetrieben, indem zusätzlich noch die doppelte Verkleinerung der Umkehrung des Fugenthemas, wenn auch nur der verkürzten Form, eingeführt wird.

Themenumkehrung

Doppelte Verkleinerung

Ab Takt 171 wird in der Bassstimme die Bewegungsrichtung der letzten drei Töne umgekehrt, so dass diese doppelte Verkleinerung eine Mischform aus dem Fugenthema und dessen Umkehrung darstellt. An diesem Punkt, wo in der Mittelstimme die Umkehrung des Themas einsetzt (T. 170) und mit der doppelten Verkleinerung kontrapunktiert wird, ist eine merkwürdige Balance erreicht zwischen kontrapunktischer Verdichtung und einer bereits ins Homophone kippenden Begleitung.

(127) 15

cresc.
poco a poco
nach und nach

piu moto
wieder geschwinder

m.d.

sf

Von der Fugentechnik hat sich der Satz entfernt – verstärkt noch dadurch, dass er nun nur noch zweistimmig ist – und ist, durch ständiges Weitertreiben kontrapunktischer Techniken, in eine homophone Begleitfigur übergegangen. Der letzte Schritt dazu geschieht in Takt 174 mit dem nächsten Themeneinsatz (Originalgestalt, oktaviert im Bass). Die Bewegungsrichtung des Accompagnements wird von der Diastematik des Fugenthemas gelöst und rhythmisch geglättet, so dass dem Themeneinsatz nun eine wirklich homophone Sechzehntel-Begleitfigur gegenübersteht. Im triumphalen Schlussabschnitt präsentiert sich schliesslich auch das Fugenthema in gewandelter Gestalt. Es ist nun eine emphatische, gesangliche Melodielinie, die durch und durch homophon von der an die Überleitungsfiguration aus dem Kopfsatz erinnernde Sechzehntelfigur begleitet wird.

Der Schlusssatz kann mithin so verstanden werden, dass die innere Verwandtschaft zweier vordergründig so gegensätzlichen Satztechniken kompositorisch reflektiert wird. Homophonie und Fugenkontrapunkt erscheinen nicht mehr als weit auseinander liegende Punkte eines Kontinuums, sondern präsentieren sich beinahe als benachbarte Satztechniken, die nahtlos ineinander übergehen können. Die Homophonie wird – und das ist der springende Punkt – durch die Übersteigerung kontrapunktischer Techniken aus der Polyphonie hervorgetrieben. Die zunächst blockartige und dadurch umso schärfer kontrastierende Gegenüberstellung von *Arioso dolente* und Fuge wird dadurch gelöst, dass aus der Themenvergrößerung eine kantable Melodie hervorgeht und aus der doppelten Themenverkleinerung eine zwei Stimmen nur noch andeutende Sechzehntelbegleitfigur. Die Fugentechnik löst sich quasi von innen heraus auf und wandelt sich nach und nach nur durch den Einsatz kontrapunktischer Steigerungsmittel zur Melodielinie mit Sechzehntelbegleitung des Satzschlusses.

Insofern ist es ungenau, von der „Überwindung des Polyphonen“⁷⁰⁰ als entscheidender Satzidee zu sprechen. Denn erstens ist es gerade die Fugentechnik (*Nach und nach wieder auflebend*), welche nach dem *Arioso* (*Ermattet, klagend*) den apothetischen Schlussgesang⁷⁰¹ überhaupt ermöglicht. Und zweitens geht dieser quasi von innen aus der Fugentechnik hervor, wird durch das Übertreiben kontrapunktischer Techniken aus ihr entwickelt in einer Art, die mit Überwindung nichts, mit nahtloser Vermittlung und Übergänglichkeit aber alles gemein hat. Nicht Synthese,

⁷⁰⁰ Lodes (1997): S. 266.

⁷⁰¹ Kinderman nennt den Schluss eine „closing hymn of apotheosis“ (Kinderman (1994a): S. 130).

nicht Vereinigung von Homophonie und Fuge⁷⁰², sondern Ableitung des Einen aus dem Andern, unmerklicher Übergang, das Aufzeigen einer inneren Zugehörigkeit werden hier thematisiert.

6.4 PERIPETIE ALS POIESIS? FUGENTECHNIK IM SONATENZYKLUS

Mit obigen Ausführungen ist die zentrale Frage nach dem Verhältnis von „klassischem Stil“ oder „Sonatenstil“ und der „althergebrachte[n] Form“⁷⁰³, dem Fugenkontrapunkt, angesprochen. Eine offenkundige Feststellung dazu erscheint auf den ersten Blick trivial, ist vor dem Hintergrund kompositorischer Entscheidungen aber nicht selbstverständlich: Beethovens Spätwerkfugen sind Singulare, sind in ihrem Skopus und in Zuschnitt und Faktur gänzlich individuelle Gebilde. Dabei böte gerade die Fugentechnik allerlei Möglichkeiten zum Schematismus, wie der bereits zum Pejorativum verkommene Ausdruck „Schulfuge“ erkennen lässt. Beethovens Fugen erliegen dieser Gefahr nun nicht, sie wiederholen keine Modelle und halten Distanz zum Regularium der Schulfuge ebenso wie zum Epigonentum barocker Tradition. Ihre Faktur ist vorwiegend ihrem Kontext verpflichtet. Beethovens Spätwerkfugen lassen sich nur aus dem und innerhalb des Zyklus verstehen, und wie die Werkzyklen sich mit jeweils ganz eigenen Fragestellungen beschäftigen, bedingen sie auch je unterschiedliche Verwendungsweisen des Kontrapunkts.

Bei aller Individualität der Werke lassen sich, mit der gebotenen Vorsicht, auf übergeordneter Ebene vielleicht doch auch gewisse wiederkehrende Züge erkennen. Hat Beethoven im Spätwerk grosses Gewicht auf die Stimmführung gelegt („Vereinzelung der Stimmen“), so stellt der Fugenkontrapunkt das Äusserste an selbständiger Stimmführung dar, wenn diese auch in der Vermittlung durch Albrechtsberger und in Übereinstimmung mit der Wiener Tradition weniger strikt gehandhabt wird, als in barocken Fugen. Der Fugenkontrapunkt ist dennoch, besonders im Zusammenhang eines Sonatenzyklus, die vielleicht höchste Stufe satztechnischer Verdichtung und Komplexität. In Verbindung mit homophonen Schreibweisen ist er ein inneres Steigerungsmoment, das gleichsam den Endpunkt der „Vereinzelung der Stimmen“, die ja gerade in nicht-kontrapunktischen Passagen angestrebt wurde, bedeutet. Als Klimax satztechnischer Komplexität gerät die Fu-

⁷⁰² Siehe Raab (2008b).

⁷⁰³ Mitgeteilt in Lenz (1860): S. 219.

ge im Zyklus oftmals zum intrinsischen Zielpunkt eines satztechnischen Steigerungsmomentes. Die Fuge wird dadurch zur Peripetie einer sich steigernden und danach wieder entspannenden satztechnischen Entwicklung. Aus dieser dramaturgischen Funktion erklärt sich die Tatsache, dass die Fuge mit wenigen Ausnahmen (op. 111 und vor allem op. 131) im Schlusssatz eingesetzt werden. Natürlich wird dadurch auch auf die Tradition der Finalfuge rekurriert⁷⁰⁴, doch garantiert auch das Abstützen auf Modelle⁷⁰⁵ nicht die musikalische Sinnhaftigkeit im gewandelten Funktionskontext des Sonatenzyklus. Die Fuge kann dazu genutzt werden, das Gewicht der Ecksätze auszubalancieren, wie beispielsweise in der „*Hammerklaviersonate*“ op. 106, oder auf den Finalsatz zu verlagern⁷⁰⁶ (z. B. Klaviersonate op. 101, Streichquartett op. 130 mit der Grossen Fuge als Finalsatz).

So unterschiedlich dies im Einzelnen auskomponiert wird, erscheint die Fuge in den Finalsätzen doch oftmals als Peripetie satztechnischer Verdichtung. Im Finalsatz der Klaviersonate op. 101 ist beispielsweise das Hauptthema in doppeltem Kontrapunkt gesetzt. Der Seitensatz kontrastiert durch einfachste homophone Begleitung, wobei selbst da auf Imitation, wenn auch denkbar schlichte, zurückgegriffen wird. Zuvor wurde bereits das Trio des Scherzos kanonisch gesetzt. Das Durchführungsfugato des Schlusssatzes wird dann zur Peripetie kontrapunktischer Steigerung. Auch in der „*Hammerklaviersonate*“ op. 106 entfaltet sich die ganze kontrapunktische Komplexität im Schlusssatz, nachdem sie im Kopfsatz in einem Fugato in der Durchführung und im Trio des Scherzo in einer kanonischen Passage (T. 55ff.) erschienen ist.

Auf nochmals ganz andere Weise ist dies auch im Schlusssatz der Klaviersonate op. 110 der Fall. Wie oben ausgeführt wurde, schlägt dort der Fugenkontrapunkt in einen zuvor mit ihm kontrastierten homophonen Tonsatz um, wird also recht eigentlich im Sinne einer überraschenden Wendung von einem kontrastierenden zu einem vermittelnden Element⁷⁰⁷. Dies geschieht zudem im Kontext einer Thematisierung von Tonsatzzuständen, die den ganzen Zyklus durchzieht.

⁷⁰⁴ Siehe dazu Kirkendale (1966): S. 103f.

⁷⁰⁵ Hier ist vor allem an die Finalfugen Joseph Haydns (Streichquartette op. 20 und op. 50 Nr. 4) und Wolfgang Amadé Mozarts (Streichquartett KV 387, „*Jupiter*“-Sinfonie KV 551, Streichquintette KV 593 und KV 614) zu denken.

⁷⁰⁶ Den Hinweis verdanke ich Prof. Dr. Karol Berger.

⁷⁰⁷ Hier liegt sogar ein Vergleich mit der Anagnorisis klassischer Dramen im Sinne der plötzlichen Erkenntnis einer unvermuteten Verwandtschaft nicht fern.

Diese präzise dramaturgische Funktionalisierung der Fuge erklärt unmittelbar, weshalb sie an quasi *vorletzter* Stelle im Zyklus zu stehen kommen. Offensichtlich ist dies, wenn der Fugenkontrapunkt in andere Formen integriert oder mit ihnen verquickt wird, wie in den Klaviersonaten opp. 101 und 110. Auch in den *Diabelli-Variationen* op. 120 ist die *vorletzte* Variation eine Fuge. Doch selbst da, wo der Schlusssatz eine eigenständige Fuge ist, endet diese nicht kontrapunktisch, sondern geht zum Ende in Homophonie über (so in der Violoncellosonate op. 102 Nr. 2, der „*Hammerklaviersonate*“ op. 106 und der *Grossen Fuge* op. 133). Der Zusammenhang mit dem zyklischen Kontext ist als Begründung zu veranschlagen, doch lässt sich das Phänomen mit dem dramaturgischen Konzept der Peripetie vielleicht noch präziser fassen.

Es sollte erkennbar geworden sein, dass Beethoven sich nicht auf einmal gefundenen Modellen ausruht. Nicht nur die Behandlung des Fugenkontrapunktes geschieht immer wieder auf neue Weise⁷⁰⁸, sondern auch die Kontextualisierung im Zyklus wiederholt sich nie. Mit gewisser Planmässigkeit scheint Beethoven unterschiedlichste Möglichkeiten ausgelotet zu haben. Fugatos und Fugen können als eigenständiger Schlusssatz verwendet werden (op. 102 Nr. 2, auf ganz andere Art op. 106 und op. 133), sie werden als oder in die Durchführung (opp. 101, 111) eines Sonatensatzes integriert oder im Hauptsatz schon angedeutet (op. 111), sie verbinden sich aufs Engste mit dem langsamen Satz (op. 110) oder erscheinen in einer Variationenreihe (*Diabelli-Variationen* op. 120).

Ohne eine strenge Systematik festmachen zu können, scheint immerhin die Tatsache, dass immer wieder neue Modelle der Kontextualisierung im Zyklus gefunden wurden, nicht von der Hand zu weisen. Auch daran wird erkennbar, dass die Fugentechnik nicht mehr Ausnahmefall, sondern regulärer Bestandteil eines handwerklichen Rüstzeugs wurde, aus dem es immer wieder Neues zu formen galt: nicht das Integrieren in eine eigentlich dem widerstrebende Tonsprache⁷⁰⁹ – August Halms Stilisierung zweier konträrer Kulturen der Musik⁷¹⁰ wirkt in dieser Vorstellung immer noch nach –, sondern die gezielte Verwendung, die Funktionalisierung im Zyklus scheint die eigentliche Aufgabe für den Komponisten gewesen zu sein. Nicht die Fugentechnik selbst, ihre Integration, war die Problemstellung,

⁷⁰⁸ Man braucht als Vergleich nur etwa das Fugato der Violoncellosonate op. 102 Nr. 2 neben die Schlussfuge der „*Hammerklaviersonate*“ op. 106 zu halten.

⁷⁰⁹ Neuerdings wieder bei Raab (2008b).

⁷¹⁰ Halm (1947).

sondern der Fugenkontrapunkt konnte als neu entdecktes Mittel zur Verhandlung gänzlich anders gelagerter kompositorischer Problemstellungen – man denke etwa an die Verschiebung des Gewichts vom Kopf- zum Finalsatz – verwendet werden. Das Streichquartett op. 131 liefert ein instruktives Exempel hierfür.

6.4.1 *Die Fuge des Streichquartetts op. 131: Problemexposition und Zyklizität*

Das cis-Moll-Streichquartett op. 131 eröffnet – und das ist bei Beethoven singulär – mit einer Fuge, die sich auch in anderen Parametern fundamental von den früheren Spätwerkfugen unterscheidet. Sie ist die einzige Fuge in langsamem Tempo, ihr Charakter ist elegisch und melancholisch⁷¹¹. Offenbar schritt Beethoven von der Komposition der dazu äusserst gegensätzlichen *Grossen Fuge* op. 133 direkt weiter zur Komposition dieser Eröffnungsfuge⁷¹². Es ist gut vorstellbar, dass die Auseinandersetzung mit dem Fugenkontrapunkt im Zusammenhang epischer Monumentalität für Beethoven mit der *Grossen Fuge* erschöpft war, und er als Reaktion darauf eine kammermusikalisch-intimere folgen liess. Die Funktion, welche die cis-Moll-Fuge im Zyklus übernimmt, ist denn nur schon ihrer Position wegen von allen bisherigen gänzlich verschieden und lässt sich auf der dramaturgischen Ebene natürlich nicht als Peripetie rubrizieren. Vielmehr kommt ihr als Kopfsatz die Aufgabe der Problemexponierung zu. Dies nutzt Beethoven auf ingeniose Weise, indem er die Regeln der Themenbeantwortung dazu verwendet, der Tonartendisposition des Zyklus Stringenz zu verleihen auf eine Art, wie sie nur in der Fugentechnik möglich ist.

⁷¹¹ Richard Wagner bezeichnete „[d]as einleitende längere Adagio“ als „[...] das Schwermütigste, was je in Tönen ausgesagt worden ist“ (Wagner (1983): S. 77).

⁷¹² Siehe Winter (1982): S. 115.

Quartett N^o 14.

Op. 131.

N^o 1. Adagio ma non troppo e molto espressivo.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello.

Streichquartett op. 131 1. Satz T. 1-26.

Schon Adorno hat sich über den Beginn der Fuge gewundert. Ihm galt das Sforzato im zweiten Takt als Beleg einer gegen den musikalischen Gehalt oder an ihm vorbei gesetzten Dynamik, als das „gegen das kompositorische Material sich durchsetzende Vergeistigte [...]“⁷¹³. Von demselben Sforzato, diesmal vor allem von dessen harmonischer Komponente, zeigt sich auch Cosima Linke irritiert, wenn sie es, durchaus von Adorno geprägt, als „[e]ine rätselhafte Konstellation in Beethovens cis-moll-Fuge“⁷¹⁴ bezeichnet. Dabei wird die dynamische Markierung dazu genutzt, die Aufmerksamkeit präzise auf jene Töne zu lenken, welche entscheidend für die Disposition des Zyklus werden sollen. Der erste so markierte Ton ist – und das ist eigentlich unspektakulär – ein leitereigenes a'. Erst im Satzverlauf wird man merken, dass jenes a die Tonart des zentralen und gewichtigen Variationensatzes werden wird, der in seinem ganzen Verlauf unverrückbar an A-Dur festhält und erst ganz zum Schluss überhaupt erstmals moduliert. Deutlich aufregender ist aber, was mit diesem Sforzato in der Themenbeantwortung geschieht. Der nun hervorgehobene Ton, soviel sei schon verraten, ist ein d', also

⁷¹³ Siehe Adorno (1993): S. 266.

⁷¹⁴ Linke (2011).

der leiterfremde Neapolitaner von cis-Moll. Schon bevor die Einrichtung der Themenbeantwortung feststand, hat Beethoven offenbar den Plan der Betonung von Submediante und Neapolitaner gefasst.⁷¹⁵ Die ursprünglich skizzierte, reale Beantwortung in der Oberquinte⁷¹⁶ wurde verworfen zugunsten der deutlich selteneren und eigentlich antiquierten, jedoch nicht regelwidrigen, Beantwortung in der Unterquinte. Natürliches Ergebnis dieser Beantwortung ist nun, dass das Sforzato genau jenen Ton d' hervorhebt, der sich für die Disposition des ganzen Zyklus als konstitutiv herausstellen wird.⁷¹⁷

Besonders im Übergang der Fuge zum zweiten Satz wird diese Konfrontation von cis und d auf die Ebene der Tonartendisposition gehoben. Endet die Fuge nämlich denkbar schlicht mit einem nackten Oktavsprung cis' - cis'', beginnt der zweite, in D-Dur stehende, Satz analog und bezeichnenderweise ohne vermittelnde Modulation mit dem Oktavsprung d' - d''.⁷¹⁸ Die Konfrontation mit dem bereits zu Beginn der Fuge so zwangsläufig exponierten Neapolitaner erweist sich als bis in den Schlusssatz hinein verbindliche grossformale Problemstellung, die sich in den Sätzen ebenso wie zwischen den Sätzen⁷¹⁹ manifestiert. Im Schlusssatz in cis-Moll tritt die Problematik beispielsweise in der Reprise nochmals kraftvoll in Erscheinung: das in der Exposition in E-Dur stehende Seitenthema wird hier in D-Dur rekapituliert (T. 216ff.), ehe es, nun regelkonform, nochmals in Cis-Dur erscheint. Zudem werden in der Coda Skalenläufe in D-Dur interpoliert (T. 329ff. und 333ff.).⁷²⁰ Beides lässt sich nur aus der Tonartendisposition des gesamten Zyklus verstehen.

Die ungewöhnliche Unterquintbeantwortung der Fugenexposition lenkt also die Aufmerksamkeit zusätzlich auf den auch dynamisch markierten Neapolitaner. Die Vermittlung muss dadurch als planvoll gemachte erscheinen, dass eine Unterquintbeantwortung ja eben nicht als gängige Lösung der Fugentheorie, sondern als zweifellos bestens motivierte, bewusste Abweichung, als angewandter Sonderfall

715 Siehe Winter (1982): S. 115. Zur Entstehung des ersten Satzes siehe auch Platen (1983).

716 Siehe die Übertragung in Winter (1982): S. 116, vgl. Hinrichsen (2009): S. 223. Beethoven verletzt damit sogar die Regel, wonach der im Thema eintretende Quintton im Comes mit dem Grundton beantwortet wird. Die naheliegende Lösung wäre demnach eine tonale Oberquintbeantwortung gewesen.

717 Vgl. Hinrichsen (2009): S. 223.

718 Für eine ausführliche Analyse siehe Hinrichsen (2009): S. 220ff.

719 Vgl. dazu die äusserst scharfsinnigen Ausführungen Joachim von Heckers über die Auslagerung der Kontraste zwischen die Sätze (von Hecker (1956): S. 35ff). Dazu auch Hinrichsen (2009): S. 217f.

720 Vgl. Kerman (2001): S. 161.

derselben erkannt wird. Gerade dadurch tritt der Neapolitaner noch gesondert hervor: als Ziel und als Legitimation der Abweichung vom Normalfall der fugalen Themenbeantwortung. Die Fugentechnik wird so zur Legitimierung einer tonartlichen Disposition verwendet, die für den ganzen Zyklus massgebend ist und die stringenter nicht hätte eingeführt werden können. Denn der Neapolitaner entspringt hier gleichsam zwangsläufig aus der realen Unterquintbeantwortung, die als der Fugentechnik immanente Möglichkeit den zyklischen Aufbau beinahe konsequenzlogisch legitimiert. Der Neapolitaner erscheint nicht als willkürliche Setzung, sondern entspringt wie selbstverständlich einer satztechnischen Notwendigkeit, die durch die raffinierte Verwendung der Fugentechnik ermöglicht wurde.⁷²¹

6.4.2 *Jenseits der Kasuistik: Poesie und Poiesis*

Ist hier die dramaturgische Funktion der Fuge, wie bereits angesprochen, freilich von der Konstituierung einer Peripetie weit entfernt, so könnte aber vielleicht in der Art der zyklischen Einbettung – beispielsweise im eben diskutierten Streichquartett cis-Moll op. 131, wo aus der Fuge des Kopfsatzes die ganze zyklische Disposition legitimiert wird, aber eben auch in der ins Werk gesetzten Reflexion über satztechnische Parameter – ein für Beethoven zentraler Aspekt der Verwendung des Fugenkontrapunktes gelegen haben.

Es sei an Beethovens Diktum gegenüber Karl Holz erinnert: „Eine Fuge zu machen [...] ist keine Kunst, ich habe deren zu Dutzenden in meiner Studienzeit gemacht. Aber die Phantasie will auch ihr Recht behaupten, und heut’ zu Tage muss in die alt hergebrachte Form ein anderes, ein wirklich poetisches Element kommen“.⁷²² Karl Holz ist, anders als Anton Schindler, in der Regel ein verlässlicher Zeuge. So gibt es keinen Grund, am Inhalt der Aussage zu zweifeln, wenn auch der Wortlaut – Holz’ Erinnerungen wurden erst Jahre später festgehalten – von Beethovens Aussage abweichen mag. Mehrere Punkte sind bemerkenswert. Es kann auf eine ähnliche Stelle aus Novalis’ *Allgemeinen Brouillon* hingewiesen werden⁷²³: „Eine Fuge ist durchaus *logisch* oder wissenschaftlich – Sie kann auch

⁷²¹ Vgl. Hinrichsen (2009): S. 223.

⁷²² Lenz (1860): S. 219.

⁷²³ Vgl. Beiche (1996): S. 136.

poëtisch behandelt werden“⁷²⁴. Beethoven kann das *Allgemeine Brouillon* nicht gekannt haben, doch ist die Kongruenz der Ideen ein Hinweis auf eine im Zeitdiskurs verankerte Meinung, was Beethovens Äusserung in einem anderen Licht erscheinen lässt.

Einerseits bezeichnet es Beethoven als „keine Kunst“, eine Fuge zu schreiben, er habe deren viele in seiner Studienzeit verfasst. Versteht man diese Aussage, wie gemeinhin, so, dass Beethoven seine Souveränität im Umgang mit der Fugentechnik ausdrücke, ergeben sich Inkonsistenzen. Das Studienmaterial zeigt, dass ihm das strenge Regelwerk durchaus Mühe bereitete und ihm die Lösung der Aufgaben nicht leicht von der Hand ging. Noch dazu wäre der explizite Hinweis auf seine Studienfugen nicht recht angebracht, trägt er doch nichts dazu bei, das Schreiben von Fugen als allgemein leichte Aufgabe darzustellen.

Viel plausibler wäre doch die Annahme, dass in der Bemerkung zum Ausdruck gebracht wird, dass eine Fuge nach den Schulregeln allein kein Kunstwerk abgibt, dass eine Schulfuge also zwar Musik, aber nicht Kunst ist. Um Kunst zu sein, muss eben noch etwas dazu kommen, nämlich die Phantasie, ein „wirklich poetisches Element“: „die Hauptsache ist Genie“⁷²⁵. In diesem Sinne wäre der Hinweis auf seine Studienfugen absolut verständlich: diese sind nämlich als Aufgaben streng nach den Regeln verfasst und werden folgerichtig von Beethoven nicht als Kunstwerke verstanden. Oder, um es auf einen einfachen Nenner zu bringen: Schulfugen sind Handwerk, aber nicht Kunstwerk. Es würde damit jene Dichotomie von angestaubtem Regelwerk und kunstfähiger Satztechnik angesprochen, welche zu Beginn des Jahrhunderts etwa auch Anton Reicha zu seinem Aktualisierungsversuch der Fugentechnik veranlasst hatte. Der Diskreditierung der sogenannten Schulfuge folgte auf dem Fusse, dass die Fugentechnik an sich auch im zeitgenössischen Komponieren eine Rolle spielen kann, wenn sie eben mit Phantasie – bemerkenswert übrigens die Gegenüberstellung von strengem Regelwerk und Phantasie, von Mechanischem und Poesie⁷²⁶ – gehandhabt wird.

Nimmt man diese Aussage ernst, folgt daraus, dass Beethovens Absichten mit der Fugentechnik keineswegs archaisierend, sondern vielmehr avantgardistischer Natur waren. Die Suche nach Bachschen Einflüssen in Beethovens Fugen ist damit

⁷²⁴ Novalis (1993): Schriften III Fragment Nr. 547 S. 360.

⁷²⁵ Beethoven (1972): Bd. 7 S. 296.

⁷²⁶ Vgl. Dahlhaus (1966): S. 122.

zwar nicht obsolet, betont mit ihrem retrospektiven Fokus aber gerade die gegenläufige Tendenz. Auf der anderen Seite stellt sich die Frage, worin für Beethoven „ein anderes, ein wirklich poetisches Element“ bestanden haben könnte, das in die „althergebrachte Form“ kommen müsse. Obwohl es nicht viele gesicherte Anhaltspunkte gibt – immerhin ist aber der bei Beethoven direkt nicht nachzuweisende Begriff der „poetischen Idee“ nicht nur bei Schindler⁷²⁷, sondern grundsätzlich auch bei Freunden wie Ferdinand Ries⁷²⁸ überliefert –,⁷²⁹ ist es vielleicht nicht müßig, über das „poetische Element“⁷³⁰ zu spekulieren, weil sich daran immerhin einen Teil des Verständnisses der Spätwerkfugen, wo nicht Beethovens selbst so doch aber des Spekulierenden, ablesen lässt. Der Ausdruck des „Poetischen“ ist in der ästhetischen Diskussion des frühen 19. Jahrhunderts vielschichtig und in unterschiedlichste Konzepte eingebettet⁷³¹. Er ist damit beides gleichermaßen, gehaltvoll und schwer greifbar. Obwohl er natürlich von der „zugrunde liegenden Idee“ zu unterscheiden ist, wird es bei der aufgrund der Überlieferungslage anzunehmenden terminologischen Unschärfe hilfreich sein, den Begriff aus verschiedenen Perspektiven zu beleuchten.

Es wäre naheliegend, eklatante Regelverstöße – wofür ja nicht der von Albrechtsberger vorgeprägte Begriff der „Licenze“ in Anschlag gebracht werden kann⁷³² – wie beispielsweise partielle Oktavierungen im strengstimmigen Satz, herbe Dissonanzen usw. als das „andere“, das in die „althergebrachte Form“ kommt, aufzufassen. Es ist jedoch zweifelhaft, ob eine solche Bestimmung wirklich ausreicht, um das „poetische Element“ zu verorten. Einiges spricht demgegenüber dafür, sich ihm in hermeneutischer Deutung zu nähern. Häufig wird dabei auf die von Louis Schlösser überlieferte „zugrunde liegende Idee“ verwiesen. Beethoven habe sich 1823 ihm gegenüber folgendermaßen geäußert:

„Ich trage meine Gedanken lange, oft sehr lange mit mir herum, ehe ich sie niederschreibe. Dabei bleibt mir mein Gedächtniss so treu, dass ich sicher bin, ein Thema, was ich einmal erfasst habe, selbst nach Jahren nicht zu vergessen. Ich verändere manches, verwerfe und versuche

⁷²⁷ Schindler (2008): S. 212.

⁷²⁸ Wegeler/Ries (1906): S. 92f.

⁷²⁹ Vgl. Hinrichsen (2008): S. 26 und Sisman (1998): S. 80ff.

⁷³⁰ Siehe dazu Renger (2003): S. 15ff.

⁷³¹ Dazu Renger (2003): S. 93ff.

⁷³² Siehe Kapitel 4.6 Con alcune licenze S. 123ff.

aufs neue so lange bis ich damit zufrieden bin; dann aber beginnt in meinem Kopfe die Verarbeitung in die Breite, in die Enge, Höhe und Tiefe, und da ich mir bewusst bin, was ich will, so verläßt mich die zu Grunde liegende Idee niemals, sie steigt, sie wächst empor, ich höre und sehe das Bild in seiner ganzen Ausdehnung, wie in Einem Gusse vor meinem Geiste stehen, und es bleibt mir nur die Arbeit des Niederschreibens, die rasch von statten geht [...].⁷³³

Die Authentizität dieses Ausspruches ist allerdings zweifelhaft und die Skizzenbücher zeigen, dass die Niederschrift der Werke keineswegs reibungslos und schnell vonstatten ging, dass die Überlieferung also mindestens in diesem Punkt, vielleicht von Beethoven selber, stilisiert ist.⁷³⁴ Von Anton Schindler, der mittlerweile als in nicht allen Dingen zuverlässiger Zeuge entlarvt ist, wird eine in ihrem Kern verwandte Aussage überliefert. Beethoven habe sich nämlich bei einigen seiner Sonaten eine „besondere Idee“⁷³⁵, welche der Komposition „zugrunde läge“, gedacht. Aufgrund dieser „poetische[n] Idee“⁷³⁶ würden diese Werke auch in besonderem Masse hermeneutische Deutungen herausfordern. Gleichzeitig wies Schindler programmatische Deutungen aber als die Phantasie der Hörer zu stark einengende Perspektive zurück⁷³⁷. Auch im Bereich der Fugen liessen sich hermeneutische Deutungen versuchen. Doch stellt die Gleichsetzung von poetischer Idee mit inhaltlichem Programm und inhaltlicher Bestimmung vor heikle Probleme, als deren Mahnmal Arnold Scherings *Beethoven und die Dichtung*⁷³⁸ bereits sattem diskutiert wurde. An dieser Stelle soll ein anderer Weg beschritten werden.

Es gibt nämlich noch eine dritte Möglichkeit, mit dem schwer greifbaren Begriff der „zugrunde liegenden Idee“ umzugehen. Dabei wird die ästhetische Gesamtwirkung eines Kunstwerkes als das planvoll organisierte Zusammenspiel seiner Elemente aufgefasst und damit auf der Ebene des Verhältnisses technischer und formaler Komponenten gesucht:

733 Thayer/Deiters/Riemann (1917-1923): Bd. 4 S. 420f.

734 Vgl. Dahlhaus (1987): S. 183.

735 Schindler (2008): S. 212 Fn. Dazu ausführlich Renger (2003): S. 175ff.

736 Schindler (2008): S. 212.

737 Vgl. Renger (2003): S. 175.

738 Schering (1973). Explizit zur Thematik siehe Forchert (1975).

„Man kann – in einer ersten, abstrakten Annäherung – die ‚zugrunde liegende Idee‘ als die Art und Weise bestimmen, in der zwischen der Entwicklung der thematischen Substanz, dem Entwurf des tonalen Grundrisses, der Disposition der formalen Funktionen und der Aufeinanderfolge ästhetischer Charaktere ein spezifischer Zusammenhang hergestellt wird [...]“.⁷³⁹

Es ist keine so defensive Haltung, wie es auf den ersten Blick erscheinen mag, auch über das „poetischen Element“ im Zusammenhang mit Kompositionstechnik und Satzdramaturgie nachzudenken. Denn historisch lassen sich sowohl für inhaltliche als auch für formale Verortungsversuche der poetischen Idee Anhaltspunkte finden.⁷⁴⁰ Bevor der Begriff in Abgrenzung zum „Prosaischen“ oder „Mechanischen“ – das in Beethovens Diktum von der „althergebrachten Form“ anklingt⁷⁴¹ – eine neue Bedeutungskomponente erhielt, wurde er vorwiegend im Sinne des souverän beherrschten Handwerks verstanden⁷⁴². Und genau mit dieser Verwandtschaft zur musikalischen Poiesis könnte man auch in Bezug auf Beethovens Aussage vom „poetischen Element“ argumentieren⁷⁴³.

Wenn Beethoven die Fugentechnik mehrfach, wenn auch jeweils auf ganz unterschiedliche Weise, zur Gestaltung satztechnischer Peripetien heranzieht – eine Möglichkeit notabene, die mit dem Einbezug des Fugenkontrapunktes in die eigene Tonsprache an Prägnanz und Attraktivität gewinnt – steht dies in mannigfacher Wechselwirkung mit der zyklischen Disposition des Werkes und ist wesentlicher Bestandteil der dramaturgischen Anlage. In dieser präzisen dramaturgischen Funktionalisierung kann eine poetische Verwendungsweise der Fugentechnik vermutet werden, die ihr gleichzeitig als „neues Element“ eine im zeitgenössischen Komponieren fruchtbare Rolle überantwortet und in Abhängigkeit davon ihre Faktur in dem Maße von dem als einengend empfundenen strengen Regelwerk löst, wie es ihre poetische Funktion verlangt. Das „neue“ und „wirklich poetische Element“ könnte dann im Ausnutzen der Eignung zu satztechnischer Verdichtung innerhalb eines dramaturgischen Konzeptes einerseits, und andererseits in der am

⁷³⁹ Dahlhaus (1987): S. 185.

⁷⁴⁰ Vgl. Renger (2003): S. 19.

⁷⁴¹ Vgl. Dahlhaus (1966): S. 122.

⁷⁴² Vgl. Renger (2003): S. 16.

⁷⁴³ Für den Hinweis danke ich Herrn Prof. Dr. Hans-Joachim Hinrichsen.

Streichquartett op. 131 konstatierten, aus der Fugentechnik abgeleiteten Legitimierung der Tonartendisposition gesehen werden. Es wäre dann die Funktionalisierung im zeitgenössischen Sonatenzyklus, welche diese Fugen und Fugatos mit ebendiesem „poetischen Element“ versähen und damit von den Schulfugen abhoben.

Im Unterschied zu Anton Reicha⁷⁴⁴ sucht Beethoven das Neue nicht in selbstgenügsamen Mutationen der traditionellen Technik. Mit Ausnahme der Streichquintettfuge op. 137 schreibt Beethoven keine eigenständigen Fugenwerke (lediglich hat er der Abspaltung der beiden gewaltigen Fugen der Klaviersonate op. 106 und des Streichquartetts op. 130 nachträglich zugestimmt). Vielmehr ergeben sich die Neuerungen im Umgang dadurch, dass die Fugentechnik im zeitgenössischen Sonatenzyklus funktionalisiert wird. Die Fuge soll nicht per se als in ihrer Aktualisierung neu verwendbare, selbstgenügsame Form das aktuellen Formenrepertoire erweitern, stattdessen wird die Technik solcherart in den Bestand der verfügbaren Satztechniken eingebunden, dass ihre Verwendung in unterschiedlichsten Kontexten jederzeit denkbar ist. Die Freiheiten im Umgang mit dem strengen Regelwerk sind so nicht Selbstzweck eines theoretisch fundierten Experiments mit dem Ziel der Modernisierung (wie bei Reicha), sondern der innere „Kunstwerth“ der Technik wird bei Beethoven gleichsam vorausgesetzt und die Freiheiten und Abweichungen vom strengen Regelwerk ergeben sich aus den Notwendigkeiten konzeptioneller Zyklusgestaltung im tatsächlichen Kompositionsprozess. Reicha unternimmt als vorgelagerter Prozess den Versuch einer Aufbereitung in quasi geschlossener Laborsituation vor, aus dem bei Gelingen ein für das zeitgenössische Komponieren taugliches Mittel destilliert werden soll. Die „neue“ Fugentechnik, mit der Komponisten im Folgenden wieder arbeiten könnten, würde nachgerade als das Resultat der theoretisch fundierten Reflexion – expliziert in dem in der zweiten Ausgabe beigefügten Zusatz *Über das neue Fugensystem*⁷⁴⁵ – gewonnen werden. Bei Beethoven ergeben sich die künstlerischen Anpassungen am Fugenkontrapunkt hingegen aus und in dem singulären Kontext des Werkzyklus, lassen sich dadurch aber nicht in einer fundierten Methode systematisieren. Daran zeigt sich, dass Beethoven nicht daran gelegen war, die Fugentechnik systematisch zu

744 Zu Anton Reichas *Trente six fugues pour le piano-forte, composées d'après un nouveau système* siehe Kapitel 2.1.4 „Die Hauptsache ist Genie“ S. 27ff.

745 Reicha (1805).

erneuern, um sie der zeitgenössischen Musik zugänglich zu machen. Selbst wenn er in der Schlussfuge der Klaviersonate op. 106 und der Grossen Fuge op. 133 die Möglichkeiten der Fugentechnik thematisiert, geschieht dies, zumindest in der Phase der Genese, innerhalb eines zyklischen Gesamtkonzeptes, in dem die Fugentechnik eben gerade nicht alleiniger Gegenstand eines Werkes wird.

SYNOPSIS

Beethovens späte, dafür aber umso konsequentere Hinwendung zur Fugentechnik vollzog sich im Kontext des frühen Historismus, in dessen Zuge Alter Musik, vor allem jener Händels und Bachs, allmählich verstärkte Aufmerksamkeit zukam. Bereits in Bonn spielte Beethoven unter seinem Lehrer Christian Gottlob Neefe Bachs *Wohltemperiertes Klavier*; in den ersten Wiener Jahren vergrößerten sich seine Repertoirekenntnisse im Unterricht bei Haydn und bei Albrechtsberger sowie durch den Kontakt zu Baron Gottfried van Swieten. Den um 1800 einsetzenden Bach-Druck nahm Beethoven erfreut zur Kenntnis – er subskribierte die als Gesamtausgabe geplante Reihe bei Hoffmeister. Und doch tritt eine auch kompositorische Auseinandersetzung mit Alter Musik erst im Spätwerk deutlich zutage, wo sie mit der kompositorischen Internalisierung der Fugentechnik einhergeht, mit dieser aber nicht gleichzusetzen ist. Denn obwohl Johann Sebastian Bach Beethoven als Eminenz auf dem Gebiet kontrapunktischer Satztechnik galt, verbürgt ein Beethoven-scher Fugensatz per se noch keinen Bachschen Einfluss. Bei näherer Betrachtung erweist sich Beethovens Schreibweise – eigentlich wenig überraschend, und dennoch noch kaum bemerkt – als im Detail stark durch Johann Georg Albrechtsberger geprägt. Die Fixierung auf die mit analytischem Spürsinn betriebene Suche nach Fragmenten Bachschen Tonsatzes lenkte bislang die Aufmerksamkeit davon ab.

In einem Umfeld, in dem sich zunächst in relativ geschlossenen Kreisen musikalischer Kenner, später in breiteren Schichten, die Idee festsetzte, auch Musik vergangener Zeiten rezipieren zu können, widmete sich Beethoven intensiv einerseits dem Studium der Musiktheorie, andererseits jenem praktischer Beispiele, besonders auch Alter Musik. Zugang zu solchen hatte er durch die umfangreiche Bibliothek seines Kompositionsschülers Erzherzog Rudolph. Die theoretische Beschäftigung mit dem Kontrapunkt wurde sicherlich durch den vorzubereitenden Unterricht des Erzherzogs angeregt; für das erheblich gesteigerte Interesse an Alter Musik lassen sich verschiedene Gründe, wie eben beispielsweise den frühen Historismus, anführen.

Häufig wurde die deutlich erkennbare Regression vollendeter Kompositionen um die Mitte der 1810er-Jahre auf biographische Einflussfaktoren wie die Turbulenzen um die „unsterbliche Geliebte“ und den Vormundschaftsstreit um den Nefen Karl, oder aber auf psychische ebenso wie physische Krankheiten zurückgeführt. Dabei liessen mehrere Indizien darauf schliessen, dass vielleicht gar nicht nur äussere Einflüsse Beethoven vom Komponieren abhielten, sondern auch ein Prozess einer künstlerischen Neubesinnung, der schon allein durch die unaufhaltsam voranschreitende Gehörkrankheit hätte induziert werden können. Worin eine solche Kontemplation genau bestanden hätte, darüber lassen sich nur Vermutungen anstellen. Mehrere Zeugnisse⁷⁴⁶ legen jedoch nahe, dass satztechnische Fragen dazugehört haben müssen. Ebenso scheint das Studium Alter Musik im Allgemeinen und der Fugentechnik im Besonderen Teil der Phase künstlerischer Reflexion gewesen zu sein.

Treffen diese Hypothesen zu, so könnten die Einflüsse Händels und Bachs vorwiegend auf einer ganz anderen Ebene als jener der Allusion und der Übernahme satztechnischer Fragmente liegen: Ihre kaum zu überschätzende Bedeutung läge dann darin, in ihren Werken Beethoven die Einsicht in die ungebrochene Kunstfähigkeit der Fugentechnik vermittelt zu haben, für deren eigene Verwendung er sich im Detail jedoch weitaus stärker auf die ihm durch den eigenen Unterricht und durch einschlägige theoretische Schriften vertrauten Prämissen stützte. Möglicherweise haben einige Bachsche Werke überdies als abstrakte Inspirationsquelle im Sinne eines zeitlos gültigen Kunstwerkes gedient, an dem es sich zu messen galt.

Der Einbezug der Fugentechnik bedeutete eine Erweiterung der satztechnischen Möglichkeiten, die Beethoven im Spätwerk durch die häufige Verwendung des Unisono – dem anderen Pol eines satztechnischen Kontinuums – noch zusätzlich vorantrieb. Die Thematisierung musikalischer Tonsatzzustände und Satztechniken lässt sich analytisch beispielsweise an der Klaviersonate op. 110 demonstrieren. Fragen der Stimmführung beschäftigten Beethoven auch abseits des strengen Kontrapunktes vermehrt, bemühte er sich doch allgemein um die „Vereinzelung der Stimmen“⁷⁴⁷, das heisst um eine lineare Ausgestaltung auch der Harmoniestimmen. Ferner könnte diese minutiöse Ausarbeitung selbst der untergeordneten Stim-

⁷⁴⁶ Siehe das Kapitel „Vereinzelung der Stimmen“ S. 175.

⁷⁴⁷ van Beethoven (1996-1998): Bd. 6. Nr. 2153 S. 244f.

men im Zusammenhang mit der Phase intensiver Reflexion als ein aus dem grundlegenden und radikalen Durchdenken des Tonsatzes gewonnener Vorsatz gesehen werden, der möglicherweise ebenso wie die Ausweitung der Tonsatzzustände und die regelmässige Berücksichtigung der Fugentechnik durch das Studium Alter Musik erst an Kontur gewann.

Die Analyse der im Übergang zum Spätwerk entstandenen Cellosonate op. 102 Nr. 2 und Klaviersonate op. 101 legte nahe, dass die Fuge zunächst einmal gar nicht unbedingt an sich interessant wurde, sondern vor allem in ihrem Potential zur Funktionalisierung im modernen Tonsatz und insbesondere im Sonatenzyklus. Die Verwendung der Fuge im eigenen Tonsatz war kein Selbstläufer, sondern gründet in der Erkenntnis eines spezifischen Potentials, das nicht so sehr in der „althergebrachten Form“⁷⁴⁸, und schon gar nicht im steifen Schulkontrapunkt, lag, sondern vielmehr in den Möglichkeiten zur Funktionalisierung im eigenen Tonsatz. Es wäre demnach kein Zufall, dass Beethoven nur eine einzige Fuge als eigenständiges Werk schrieb (die Streichquintettfuge op. 137), ein kurzer Satz, der zudem erst nach seinem Tod veröffentlicht wurde. Es war die Verwendung der Fugentechnik im zyklischen Werk, die in der interdependenten Kontextualisierung einerseits die satztechnische Palette erweiterte, andererseits allein schon dadurch „ein anderes, ein wirklich poetisches Element“⁷⁴⁹ in den als trocken geltenden strengen Kontrapunkt bringen sollte.

Mit der „*Hammerklaviersonate*“ op. 106, dem ersten Werk nach der vermuteten Reflexionsphase, wurde bezeichnenderweise eine „neue Periode für Beethoven’s Clavierwerke“⁷⁵⁰, auch bezüglich des strengen Stils, angekündigt. Die Schlussfuge unterscheidet sich von den beiden vorherigen Exponenten dadurch, dass sie aus sich heraus tragende Kerngedanken des Werkes – wie der Aufbau auf Terzfallketten oder die Gegenüberstellung der Töne B und H – um Facetten erweitert, welche der „Sonatentechnik“ nicht zur Verfügung stehen. Ein weiteres Beispiel für eine solche Verwendung der Fugentechnik lässt sich am Kopfsatz des Streichquartetts op. 131 erkennen, wo mit Hilfe der Unterquintbeantwortung auf raffinierte Weise die Tonartendisposition des ganzen Zyklus legitimiert wird. Die Fugentechnik wäre damit im Gegensatz zum Einsatz in früheren Werken zu einem eigenständigen

⁷⁴⁸ Lenz (1860): S. 219.

⁷⁴⁹ Lenz (1860): S. 219.

⁷⁵⁰ O. A. (1819): S. 844.

digen und mit anderen Satztechniken gleichberechtigten Mittel kompositorischer Gestaltung geworden.

LITERATURVERZEICHNIS

Notenausgaben:

- Albrechtsberger, Johann Georg (1909): Instrumentalwerke (=Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Jg. 16, Tl. 2), Wien.
- Bach, Johann Sebastian (1954-2007): Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Kassel et al.
- Beethoven, Ludwig van (1961-): Werke. Neue Ausgabe sämtlicher Werke, München/Duisburg.
- Beethoven, Ludwig van: Complete edition of all his works, Nachdruck der Alten Gesamtausgabe (1862-1865), New York.
- Händel, Georg Friedrich (1955-): Halle Handel edition, Kassel/Basel.
- Haydn, Joseph (1958-): Werke, Kassel et al.
- Mozart, Wolfgang Amadé (1954-2007): Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Kassel et al.

Literatur:

- Abbate, Carolyn (1989): What the Sorcerer Said, in: 19th century music, Bd. 12, 3, S. 221-230.
- Abbate, Carolyn (1991): Unsung voices. Opera and musical narrative in the nineteenth century, Princeton studies in opera, Princeton (N.J).
- Abraham, Lars Ulrich/Dahlhaus, Carl (1972): Melodielehre (=Musik-Taschenbücher Bd. 256), Köln.
- Adler, Guido (1929): Der Stil in der Musik, 2, durchgesehene Auflage, Leipzig.
- Adorno, Theodor W. (1993): Über den Spätstil Beethovens, in: Adorno, Theodor W.: Nachgelassene Schriften, Abteilung I: Fragment gebliebene Schriften, Bd. 1, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt Main, S. 263-274.
- Adorno, Theodor W. (1998): Mahler. Eine musikalische Physiognomik, in: Adorno, Theodor W.: Gesammelte Schriften, Bd. 13, hrsg. von Rolf Tiedemann, Darmstadt, S. 149-319.

- Aerts, Hans (2008): Bach, Johann Sebastian, in: Loesch, Heinz von/Raab, Claus (Hrsg.): Das Beethoven-Lexikon, Laaber, S. 73-75.
- Albrechtsberger, Johann Georg (1790): Gründliche Anweisung zur Composition. Mit deutlichen und ausführlichen Exempeln, zum Selbstunterrichte, erläutert; und mit einem Anhang: Von der Beschaffenheit und Anwendung aller jetzt üblichen musikalischen Instrumente, Leipzig.
- Albrechtsberger, Johann Georg (2008): Gründliche Anweisung zur Composition (=Quellenkataloge zur Musikgeschichte Bd. 42), hrsg. von Wolfgang Horn, Wilhelmshaven.
- Ballstaedt, Andreas (1994): Polonaise C-Dur für Klavier op. 89, in: Riethmüller, Albrecht/Dahlhaus, Carl/Ringer, Alexander (Hrsg.): Beethoven. Interpretationen seiner Werke, Bd. 2, Laaber, S. 22-24.
- Bartlitz, Eveline (1970): Die Beethoven-Sammlung in der Musikabteilung der Deutschen Staatsbibliothek. Verzeichnis; Autographe, Abschriften, Dokumente, Briefe, Berlin.
- Bartsch, Cornelia (2008): Stilperioden, in: Loesch, Heinz von/Raab, Claus (Hrsg.): Das Beethoven-Lexikon, Laaber, S. 724-726.
- Baumol, Hilda/Baumol, William (2002): Maledizione! or the perilous prospects of Beethoven's patrons, in: Journal of Cultural Economics, Bd. 26, S. 167-184.
- Beethoven, Ludwig van (1825): Kanons nebst Erwähnung ihrer Veranlassung, in: Cäcilia, Bd. 2, S. 205-206.
- Beethoven, Ludwig van (1972): Ludwig van Beethovens Konversationshefte, hrsg. von Karl-Heinz Köhler et al., Leipzig.
- Beethoven, Ludwig van (1993): Ein Skizzenbuch aus dem Jahre 1809 (Landsberg 5) (=Veröffentlichungen des Beethovenhauses in Bonn. Neue Folge. Reihe 1 Bd. 7), Bonn.
- Beethoven, Ludwig van (1996-1998): Briefwechsel. Gesamtausgabe, hrsg. von Sieghard Brandenburg, München.
- Beethoven, Ludwig van (2003): Messe C-Dur. Opus 86, hrsg. von Jeremiah McGrann, München.
- Beethoven, Ludwig van (2010): A sketchbook from the year 1821 (Artaria 197) (=Veröffentlichungen des Beethovenhauses in Bonn. Neue Folge . Reihe 1 Bd. 8), Faksimile, Bonn.

- Beiche, Michael (1996): Fuga / Fuge, in: Eggebrecht, Hans Heinrich (Hrsg): Terminologie der musikalischen Komposition, Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. Sonderband, Bd. 2, Stuttgart, S. 103-144.
- Bekker, Paul (1912): Beethoven, 2. Aufl., Berlin.
- Berger, Karol (1999): Beethoven and the aesthetic state, in: Beethoven Forum, Bd. 7, S. 17-44.
- Biba, Otto/Fuchs, Ingrid (2009): "Mehr Respekt vor dem tüchtigen Mann". Carl Czerny (1791-1857). Komponist, Pianist und Pädagoge. Ausstellungskatalog, hrsg. von Urs Fischer und Laurenz Lütteken, Kassel.
- Blom, Eric (1968): Beethoven's pianoforte sonatas discussed, New York.
- Blumröder, Christoph von (1994): Klaviersonate Es-Dur Les Adieux / Das Lebewohl op. 81a, in: Riethmüller, Albrecht/Dahlhaus, Carl/Ringer, Alexander (Hrsg): Beethoven. Interpretationen seiner Werke, Bd. 1, Laaber, S. 625-633.
- Bockholdt, Rudolf (2004): Der letzte Satz von Beethovens letzter Violoncellosonate, op. 102 Nr. 2, in: Brandenburg, Sieghard/Maass, Ingeborg/Osthoff, Wolfgang (Hrsg.): Beethovens Werke für Klavier und Violoncello. Bericht über die Internationale Fachkonferenz Bonn, 18.-20. Juni 1998, Veröffentlichungen des Beethovenhauses Bonn, Bd. 15, Bonn, S. 265-282.
- Boisits, Barbara (1994-2008): Swieten, Gottfried (Bernhard) Freiherr van, in: Blume, Friedrich/Finscher, Ludwig (Hrsg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, 2. neubearbeitete Ausgabe, Kassel, Sp. 362-364.
- Borthwick, Kerr (1998): Beethoven and Plutarch, in: Music & Letters, Bd. 79, H. 2, S. 268-272.
- Brandenburg, Sieghard (1988): Die Beethovenhandschriften in der Musikaliensammlung des Erzherzogs Rudolph, in: Goldschmidt, Harry (Hrsg.): Zu Beethoven. Aufsätze und Dokumente, Bd. 3, Berlin, S. 141-176.
- Brandenburg, Sieghard (1989): Mus. Hs. 40.188, in: Brosche, Günter (Hrsg.): Beiträge zur musikalischen Quellenkunde. Katalog der Sammlung Hans P. Wertitsch in der Musiksammlung der Oesterreichischen Nationalbibliothek (=Publikationen des Instituts für österreichische Musikdokumentation Bd. 15), Tutzing, S. 5-10.
- Brandenburg, Sieghard/Maass, Ingeborg/Osthoff, Wolfgang (Hrsg.) (2004): Beethovens Werke für Klavier und Violoncello. Bericht über die Internationale Fachkon-

- ferenz Bonn, 18.-20. Juni 1998, (=Veröffentlichungen des Beethovenhauses Bonn Band 15), Bonn.
- Breig, Werner (2001): Die cis-Moll-Fuge op. 131/1 als Dokument von Beethovens später Bach-Rezeption, in: Sponheuer, Bernd/Krummacher, Friedhelm (Hrsg.): Rezeption als Innovation. Untersuchungen zu einem Grundmodell der europäischen Kompositionsgeschichte/Festschrift für Friedhelm Krummacher zum 65. Geburtstag (=Kieler Schriften zur Musikwissenschaft Bd. 46), Kassel, S. 205-215.
- Breuning, Gerhard von (1970): Aus dem Schwarzspanierhause. Erinnerungen an Ludwig van Beethoven aus meiner Jugendzeit, Nachdruck, Hildesheim.
- Breyer, Knud (2008a): Bibliothek Beethovens, in: Loesch, Heinz von/Raab, Claus (Hrsg.): Das Beethoven-Lexikon, Laaber, S. 112-114.
- Breyer, Knud (2008b): Finanzen, in: Loesch, Heinz von/Raab, Claus (Hrsg.): Das Beethoven-Lexikon, Laaber, S. 246-250.
- Breyer, Knud (2008c): Taubheit, in: Loesch, Heinz von/Raab, Claus (Hrsg.): Das Beethoven-Lexikon, Laaber, S. 790-762.
- Brian, Hans (2000): Joseph Haydn: Variationen über die Hymne "Gott erhalte", aus dem "Kaiserquartett" Hob. III/77, in: Schweizer Musikzeitung, Bd. 26, H. 9, S. 26.
- Brockhaus, Friedrich Arnold (Hrsg.) (1808-1811): Conversations-Lexicon oder kurz gefasstes Handwörterbuch für die in der gesellschaftlichen Unterhaltung aus den Wissenschaften und Künsten vorkommenden Gegenstände mit beständiger Rücksicht auf die Ereignisse der älteren und neueren Zeit, Amsterdam.
- Brooks, Jonathan (2008): Imagined sounds. Their role in the strict and free compositional practice of Anton Bruckner, Diss.
- Bücken, Ernst (1934): Ludwig van Beethoven, Die grossen Meister der Musik, Potsdam.
- Chatman, Seymour (1980): Story and discourse. Narrative structure in fiction and film, Cornell paperbacks, 5. Auflage, Ithaka, New York.
- Christoff, Dimiter (1971): Einige Gedanken zur Fuge der Klaviersonate op. 106, in: Brockhaus, Heinz Alfred/Niemann, Konrad (Hrsg.): Bericht über der internationalen Beethoven-Kongress 10.-12. Dezember 1970 in Berlin, Berlin, S. 333-336.
- Cockshoot, John V. (1959): The fugue in Beethoven's piano music, Studies in the history of music, London.

- Coldicott, Anne-Louise (1992): Historischer Hintergrund. Die politischen Verhältnisse, in: Cooper, Barry (Hrsg.): Das Beethoven-Kompendium. Sein Leben, seine Musik, München, S. 68-73.
- Cone, Edward (1977): Beethoven's experiments in composition. The late Bagatelles, in: Tyson, Alan (Hrsg.): Beethoven Studies 2, S. 84-105.
- Cook, Nicholas (1989): Beethoven's Unfinished Piano Concerto. A Case of Double Vision?, in: Journal of the American Musicological Society, Bd. 42, H. 2, S. 338-374.
- Cooper, Barry (1990): Beethoven and the creative process, Oxford.
- Cooper, Barry (1992a): Einflüsse auf Beethovens Stil, in: Cooper, Barry (Hrsg.): Das Beethoven-Kompendium. Sein Leben, seine Musik, München, S. 94-105.
- Cooper, Barry (1994): Beethoven's folksong settings. Chronology, sources, style, Oxford.
- Cooper, Barry (2000): Beethoven, Oxford.
- Cooper, Barry (Hrsg.) (1992b): Das Beethoven-Kompendium. Sein Leben, seine Musik, München.
- Cramer, Carl Friedrich (1971): Magazin der Musik, Nachdruck, Hildesheim.
- Croll, Gerhard (1970): Die Musiksammlung des Erzherzog Rudolph, in: Schenk, Erich (Hrsg.): Beethoven-Studien. Festgabe der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zum 200. Geburtstag von Ludwig van Beethoven. (=Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung, H. 11), Wien, S. 51-55.
- Czerny, Carl (1839): Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule, Wien.
- Czerny, Carl (1963): Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethoven'schen Klavierwerke, hrsg. von Paul Badura-Skoda, Wien.
- Czerny, Carl (1968): Erinnerungen aus meinem Leben, Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen, Bd. 46, hrsg. von Walter Kolneder, Strasbourg.
- Dahlhaus, Carl (1966): Musica poetica und musikalische Poesie, in: Archiv für Musikwissenschaft, Bd. 23, H. 2, S. 110-124.
- Dahlhaus, Carl (1974): Beethovens "neuer Weg", in: Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz, S. 46-62.
- Dahlhaus, Carl (1978): "Von zwei Kulturen der Musik". Die Schlussfuge aus Beethovens Cellosnate opus 102, 2, in: Die Musikforschung, Bd. 31, H. 4, S. 397-405.

- Dahlhaus, Carl (1980): Cantabile und thematischer Prozess. Der Übergang zum Spätwerk in Beethovens Klaviersonaten, in: Archiv für Musikwissenschaft, Bd. 37, H. 2, S. 81-98.
- Dahlhaus, Carl (1986): Zur Theorie der Sonatenexposition, in: Musica, Bd. 40, H. 6, S. 511-513.
- Dahlhaus, Carl (1987): Ludwig van Beethoven und seine Zeit, Laaber.
- Dahlhaus, Carl (2000-2008): Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. 2. Teil, hrsg. von Hermann Danuser, Laaber, S. 413-707.
- Danuser, Hermann (1994): 2 Cellosonaten C-Dur und D-Dur op. 102, in: Riethmüller, Albrecht/Dahlhaus, Carl/Ringer, Alexander (Hrsg.): Beethoven. Interpretationen seiner Werke, Bd. 2, Laaber, S. 121-131.
- Daube, Johann Friedrich (1798): Anleitung zur Erfindung der Melodie und ihrer Fortsetzung, Wien.
- DeNora, Tia (1995): Beethoven and the construction of genius. Musical politics in Vienna, 1792-1803, Berkeley.
- Deutsch, Friedrich (1927): Die Fugenarbeit in den Werken Beethovens, in: Studien zur Musikwissenschaft (=Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Bd. 14), S. 75-106.
- Dinslage, Patrick (1987): Studien zum Verhältnis von Harmonik, Metrik und Form in den Klaviersonaten Ludwig van Beethovens (=Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten Bd. 33), München.
- Drabkin, William (1992): Beethovens Musik: Ein Überblick, in: Cooper, Barry (Hrsg.): Das Beethoven-Kompendium. Sein Leben, seine Musik, München, S. 238-249.
- Drabkin, William M. (1999): The cello parts in Beethoven's late quartets, in: Beethoven Forum, Bd. 7, S. 45-66.
- Drees, Stefan (2007): Vom Sprechen der Instrumente. Zur Geschichte des instrumentalen Rezitativs, Frankfurt am Main.
- Edelmann, Bernd (2006): Der bürgerliche Händel. Deutsche Händel-Rezeption von 1800 bis 1850, in: Musik-Konzepte, 131, S. 23-52.
- Einstein, Alfred (1927): Beethoven und die Polyphonie, in: Beethoven-Zentenarfeier. Wien, 26. bis 31. März 1927: veranstaltet von Bund und Stadt, unter dem Ehrenschutz des Herrn Bundespräsidenten Michael Hainisch, Wien, S. 79-82.

- Federhofer, Hellmut/Mann, Alfred: Vorwort, in: Neue Mozart Ausgabe, Serie X, 30/2, Barbara Ployers und Franz Jakob Freystadtlers Theorie- und Kompositionsstudien bei Mozart, Kassel et al.
- Finscher, Ludwig (1974): Studien zur Geschichte des Streichquartetts (=Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft Bd. 3), Kassel.
- Finscher, Ludwig (1979): Bach and the Viennese classics, in: *Miscellanea Musicologica*, Bd. 10, S. 47-58.
- Finscher, Ludwig (2000): Joseph Haydn und seine Zeit, Laaber.
- Fischer, Edwin (1956): Ludwig van Beethovens Klaviersonaten. Ein Begleiter für Studierende und Liebhaber, Wiesbaden.
- Fischer, Kurt von (1994): Missa solemnis D-Dur op. 123, in: Riethmüller, Albrecht/Dahlhaus, Carl/Ringer, Alexander (Hrsg.): Beethoven. Interpretationen seiner Werke, Bd. 2, Laaber, S. 235-248.
- Forchert, Arno (1975): Scherings Beethovendeutung und ihre methodischen Voraussetzungen, in: Dahlhaus, Carl (Hrsg.): Beiträge zur musikalischen Hermeneutik (=Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts Bd. 43), Regensburg, S. 41-52.
- Forkel, Johann Nikolaus (1967): Allgemeine Geschichte der Musik (=Die grossen Darstellungen der Musikgeschichte in Barock und Aufklärung Bd. 8), Nachdruck, Graz.
- Forkel, Johann Nikolaus (2008): Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke (=Edition, Quellen, Materialien, Bach-Dokumente Bd. 7), Kassel.
- Frederick, Kurt (1957): Fugal writing from 1750 to 1827, Rochester.
- Fuchs, Ingrid (2004): Ludwig van Beethoven. Die Musikautographe in öffentlichen Wiener Sammlungen (=Musikwissenschaftliche Schriften der Wiener Beethoven-Gesellschaft Bd. 1), Tutzing.
- Fuhrmann, Wolfgang (2010): Haydn und Bach. Aspekte einer musikalischen (Nicht-)Beziehung, in: Jahresgaben der Internationalen Bach-Gesellschaft, S. 14-52.
- Fux, Johann Joseph (1974): Gradus ad Parnassum oder Anführung zur regelmässigen musikalischen Composition, Nachdruck, Hildesheim.
- Geck, Martin (2000a): Das wilde Denken. Ein strukturalistischer Blick auf Beethovens Op. 31,2, in: Archiv für Musikwissenschaft, Bd. 57, H. 1, S. 64-77.

- Geck, Martin (2000b): "Denn alles findet bei Bach statt". Erforschtes und Erfahrenes, Stuttgart.
- Geck, Martin (2009): Die Messen, in: Hiemke, Sven (Hrsg.): Beethoven-Handbuch, Kassel, S. 304-317.
- Genette, Gérard (1998): Die Erzählung, 2. Auflage, München.
- Gerhard, Anselm (1997): "Ein kühn hingeworfenes Räthselwort". Das Klavierstück WoO 60 und die Voraussetzungen von Beethovens "Spätstil", in: Musiktheorie: Zeitschrift für Musikwissenschaft, Bd. 12, S. 217-234.
- Gerstinger, Hans (Hrsg.) (1927): Ludwig van Beethovens Stammbuch, Faksimile, Bielefeld.
- Gerstmeier, August (1990): Das Rezitativ in der späten Instrumentalmusik Ludwig van Beethovens, in: Dubowy, Norbert/Meyer-Eller, Sören (Hrsg.): Festschrift Rudolf Bockholdt zum 60. Geburtstag, Pfaffenhofen/Ilm, S. 269-282.
- Glazenapp, Carl Friedrich (1911): Das Leben Richard Wagner's. In sechs Büchern, Bd. 6, 3.-5. Aufl., Leipzig.
- Goldschmidt, Harry (1977): Um die unsterbliche Geliebte. Eine Bestandsaufnahme (=Beethoven-Studien Bd. 2), Leipzig.
- Goldschmidt, Harry (1985): Die Erscheinung Beethoven (=Beethoven-Studien Bd. 1), 2. erw. Aufl.
- Göllner, Theodor (1980): Beethovens Ouvertüre "Die Weihe des Hauses" und Händels Trauermarsch aus "Saul", in: Altenburg, Detlef (Hrsg.): Ars musica, musica scientia. Festschrift Heinrich Hüsch zum 65. Geburtstag, Köln, S. 181-189.
- Gruber, Gernot (1995): Die Zeit der Wiener Klassiker, in: Flotzinger, Rudolf/Gruber, Gernot (Hrsg.): Musikgeschichte Österreichs, 2. Auflage, Wien, S. 133-278.
- Gülke, Peter (1970): Kantabilität und thematische Abhandlung. Ein Beethoven-sches Problem und seine Lösung in den Jahren 1806/1808, in: Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 12, S. 252-273.
- Gutiérrez-Denhoff, Martella (1988): "O Unseeliges Dekret". Beethovens Rente von Fürst Lobkowitz, Fürst Kinsky und Erzherzog Rudolph, in: Brandenburg, Sieghard/
- Gutiérrez-Denhoff, Martella (Hrsg.): Beethoven und Böhmen. Beiträge zu Biographie und Wirkungsgeschichte Beethovens, Bonn, S. 91-145.

- Haberl, Dieter (2006): Beethovens erste Reise nach Wien. Die Datierung seiner Schülerreise zu W. A. Mozart, in: *Neues Musikwissenschaftliches Jahrbuch*, Bd. 14, S. 215-255.
- Hadley, David Warren (1973): Beethoven and the Philharmonic Society of London. A reappraisal, in: *The Musical Quarterly*, Bd. 59, S. 449-461.
- Halm, August (1914): *Die Symphonie Anton Bruckners*, München.
- Halm, August (1947): *Von zwei Kulturen der Musik*, 3. Aufl., München.
- Hammerstein, Reinhold (1956): Der Gesang der geharnischten Männer. Eine Studie zu Mozarts Bachbild, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, Bd. 13, H. 1, S. 1-24.
- Hanson, Alice (1988): *Musical life in Biedermeier Vienna*, Cambridge.
- Harich, Johann (1959): Beethoven in Eisenstadt, in: *Burgenländische Heimatblätter*, Bd. 21, S. 168-187.
- Hecker, Joachim von (1956): Untersuchungen an den Skizzen zum Streichquartett cis-moll op. 131 von Beethoven, Diss. (Typoskript), Freiburg im Breisgau.
- Heinemann, Michael (1997): Paradigma Fuge. Bach und das Erbe des Kontrapunkts, in: Heinemann, Michael/Hinrichsen, Hans-Joachim (Hrsg.): *Bach und die Nachwelt. 1750-1850*, Bd. 1, Laaber, S. 105-192.
- Heinemann, Michael (2006): "Ich würde auf seinem Grabe niederknien". Beethovens Händel (oder: Zeit als Glück), in: Tomaszewski, Mieczyslaw (Hrsg.): *Beethoven 3. Studien und Interpretationen*, Kraków, S. 31-39.
- Hepokoski, James Arnold/Darcy, Warren (2006): *Elements of sonata theory. Norms, types, and deformations in the late eighteenth-century sonata*, Oxford.
- Hermend, Jost (2003): *Beethoven. Werk und Wirkung*, Köln.
- Hiemke, Sven (2009): Klaviervariationen, Bagatellen, Einzelsätze, in: Hiemke, Sven (Hrsg.): *Beethoven-Handbuch*, Kassel, S. 406-453.
- Hinrichsen, Hans-Joachim (1993): "Romantische Harmonik" und "klassisches Sonatenprinzip". Zum harmonischen Funktionswandel der Sonatenexposition im 19. Jahrhundert, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, Bd. 50, 3, S. 217-231.
- Hinrichsen, Hans-Joachim (1994-2008): Mattheson, Johann, in: Blume, Friedrich/-Finscher, Ludwig (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2, neubearbeitete Ausgabe, Kassel, Sp. 1332-1349.

- Hinrichsen, Hans-Joachim (1997): Forkel und die Anfänge der Bachforschung, in: Heinemann, Michael/Hinrichsen, Hans-Joachim (Hrsg.): *Bach und die Nachwelt. 1750-1850*, Bd. 1, Laaber, S. 193-254.
- Hinrichsen, Hans-Joachim (1999): "Urvater der Harmonie"? Die Bach-Rezeption, in: Küster, Konrad (Hrsg.): *Bach Handbuch*, Kassel, S. 31-65.
- Hinrichsen, Hans-Joachim (2007a): Pathos und Selbstbehauptung. Beethovens "Grande Sonate pathétique" op. 13 und der Kunstdiskurs am Ausgang des 18. Jahrhunderts, in: *Bonner Beethoven Studien*, Bd. 6, S. 75-100.
- Hinrichsen, Hans-Joachim (2007b): Produktive Konstellation. Beethoven und Schubert in Adornos früher Musikästhetik, in: Nowak, Adolf (Hrsg.): *Musikalische Analyse und kritische Theorie. Zu Adornos Philosophie der Musik (=Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft Bd. 33)*, Tutzing, S. 157-175.
- Hinrichsen, Hans-Joachim (2008): Neue Wege. Carl Dahlhaus und Ludwig van Beethoven, in: *Musik & Ästhetik*, Bd. 12, H. 47, S. 19-33.
- Hinrichsen, Hans-Joachim (2009): Cis oder Des? Tonartensymbolik und zyklische Idee in Beethovens Streichquartett op. 131, in: Bungardt, Julia et al. (Hrsg.): *Wiener Musikgeschichte. Annäherung - Analysen - Ausblicke. Festschrift für Hartmut Krones*, Wien/Köln/Weimar, S. 213-237.
- Hinrichsen, Hans-Joachim (2011): Franz Schubert (=C.H. Beck Wissen in der Beck'schen Reihe Bd. 2725), München.
- Hoffmann, E. T. A. (1813): Recension, in: *Allgemeine musikalische Zeitung*, H. 15, 16.06.1813, 389-397.
- Holschneider, Andreas (1963): Die musikalische Bibliothek Gottfried van Swietens, in: Just, Martin/Reichert, Georg (Hrsg.): *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress, Kassel 1962*, Kassel, S. 174-178.
- Holtmeier, Ludwig (2008): Seyfried, Ignaz (Xaver) Ritter von, in: Loesch, Heinz von/Raab, Claus (Hrsg.): *Das Beethoven-Lexikon*, Laaber, S. 677-678.
- Ickstadt, Peter (2009): Die Messen Joseph Haydns. Studien zu Form und Verhältnis von Text und Musik, *Musikwissenschaftliche Publikationen*, Band 31, Hildesheim.
- Indorf, Gerd (2004): Beethovens Streichquartette. Kulturgeschichtliche Aspekte und Werkinterpretationen, Freiburg im Breisgau.
- Irmen, Hans-Josef (1998): *Beethoven in seiner Zeit*, Zülrich.

- J. A. Stargardt Antiquariat (1963): Katalog 563. Autographen aus verschiedenem Besitz.
- Johnson, Douglas Porter (op 1980): Beethoven's early sketches in the "Fischhof Miscellany", Berlin Autograph 28 (=Studies in musicology Bd. 22), Ann Arbor (Michigan).
- Johnson, Douglas Porter/Tyson, Alan/Winter, Robert (1985): The Beethoven sketch-books. History, reconstruction, inventory, Oxford.
- Kagan, Susan (1988): Archduke Rudolph, Beethoven's patron, pupil and friend. His life and music, Stuyvesant.
- Kaiser, Joachim (1975): Beethovens 32 Klaviersonaten und ihre Interpreten, Frankfurt am Main.
- Kämper, Dietrich (1994): Klaviersonate B-Dur "Hammerklaviersonate" op. 106, in: Riethmüller, Albrecht/Dahlhaus, Carl/Ringer, Alexander (Hrsg.): Beethoven. Interpretationen seiner Werke, Bd. 2, Laaber, S. 136-149.
- Katz, Meir (1969): Über Beethovens Klaviersonate opus 110, in: Die Musikforschung, Bd. 22, H. 4, S. 481-585.
- Kerman, Joseph (1967): The Beethoven quartets, London.
- Kerman, Joseph (2001): Beethoven's Opus 131 and the Uncanny, in: 19th century music, Bd. 25, H. 2-3, S. 155-164.
- Kerman, Joseph/Tyson, Alan (2001): Beethoven, Ludwig van, in: Sadie, Stanley (Hrsg.): The New Grove dictionary of music and musicians, 2. Ausg., London, S. 73-140.
- Kiem, Eckehard (2000): Der Blick in den Abgrund. Zeitstruktur beim späten Beethoven, in: Klein, Richard/Kiem, Eckehard/Ette, Wolfram (Hrsg.): Musik in der Zeit, Zeit in der Musik, Weilerswist, S. 212-231.
- Kier, Herfrid (1968): Kiesewetters Historische Hauskonzerte. Zur Geschichte der kirchenmusikalischen Restauration in Wien, in: Kirchenmusikalisches Jahrbuch, S. 95-119.
- Kier, Herfrid (1969): Musikalischer Historismus im vormärzlichen Wien, in: Wiora, Walter (Hrsg.): Die Ausbreitung des Historismus über die Musik. Aufsätze und Diskussionen (=Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts Bd. 14), Regensburg, S. 55-72.

- Kiesewetter, Raphael Georg (1834): Geschichte der europäisch-abendländischen oder unsrer heutigen Musik. Darstellung ihres Ursprunges, ihres Wachstumes und ihrer stufenweisen Entwicklung von dem ersten Jahrhundert des Christenthumes bis auf unsre Zeit für jeden Freund der Tonkunst, Leipzig.
- Kinderman, William (1980): Beethoven's variations on a waltz by Diabelli. Genesis and structure, Berkeley.
- Kinderman, William (1992): Integration and narrative design in Beethoven's piano sonata in A major, opus 110, in: Beethoven Forum, Bd. 1, S. 111-145.
- Kinderman, William (1994a): Klaviersonate A-Dur op. 110, in: Riethmüller, Albrecht/Dahlhaus, Carl/Ringer, Alexander (Hrsg.): Beethoven. Interpretationen seiner Werke, Bd. 2, Laaber, S. 175-181.
- Kinderman, William (1994b): Klaviersonate c-Moll op. 111, in: Riethmüller, Albrecht/Dahlhaus, Carl/Ringer, Alexander (Hrsg.): Beethoven. Interpretationen seiner Werke, Bd. 2 Laaber, S. 175-181.
- Kinderman, William (1995): Beethoven, Berkeley.
- Kinderman, William (1997): Bach und Beethoven, in: Heinemann, Michael/Hinrichsen, Hans-Joachim (Hrsg.): Bach und die Nachwelt. 1750-1850, Bd. 1, Laaber, S. 351-378.
- Kinderman, William (1998): Bachian Affinities in Beethoven, in: Marissen, Michael (Hrsg.): Creative responses to Bach from Mozart to Hindemith (=Bach perspectives Bd. 3), Lincoln (Nebraska), S. 81-108.
- Kinderman, William (2000): The evolution of Beethoven's late style. Another "new path" after 1824?, in: Beethoven Forum, Bd. 8, S. 71-99.
- Kinderman, William (2002): Rückblick nach vorn. Beethovens "Kunstvereinigung" und das Erbe Bachs, in: Küthen, Hans-Werner (Hrsg.): Beethoven und die Rezeption der Alten Musik. Die hohe Schule der Überlieferung / Internationales Beethoven-Symposium Bonn, 12./13. Oktober 2000 / Kongressbericht (=Veröffentlichungen des Beethovenhauses in Bonn. Neue Folge. Reihe 4 Bd. 16), Bonn, S. 121-145.
- Kinderman, William (2009): Beyond the text. Genetic criticism and Beethoven's creative process, in: Acta Musicologica, Bd. 81, H. 1, S. 99-122.
- Kinsky, Georg/Halm, Hans (1955): Das Werk Beethovens. Thematisch-bibliographisches Verzeichnis seiner sämtlichen vollendeten Kompositionen, München-

Duisburg.

- Kinsky, Georg/Souchay, Marc André (1953): Manuskripte, Briefe, Dokumente von Scarlatti bis Stravinsky. Katalog der Musikautographen-Sammlung Louis Koch, Stuttgart.
- Kirkendale, Warren (1963): The "Great Fugue" Op. 133. Beethoven's "Art of Fugue", in: *Acta Musicologica*, Bd. 35, S. 14-24.
- Kirkendale, Warren (1966): Fuge und Fugato in der Kammermusik des Rokoko und der Klassik, Tutzing.
- Kirkendale, Warren (1971): Beethovens Missa Solemnis und die rhetorische Tradition, in: Schenk, Erich (Hrsg.): *Beethoven-Symposium Wien 1970. Bericht (=Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung Bd. 12)*, Wien, S. 121-158.
- Kirnberger, Johann Philipp (1968): *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*. Aus sicheren Grundsätzen hergeleitet und mit deutlichen Beyspielen erläutert, Reprogr. Nachdruck, Hildesheim.
- Klein, Rudolf (1973/77): Beethovens "gebundener Stil" in opus 106, in: Schmidt, Hans/Staehelin, Martin (Hrsg.): *Beethoven-Jahrbuch*, Bd. 9, S. 185-199.
- Klinger, Wolfram (2006): Das Rätsel von Beethovens Gehörleiden. Eine Krankengeschichte, in: *Bonner Beethoven Studien*, Bd. 5, S. 119-142.
- Knepler, Georg (1983): Zu Beethovens Wahl von Werkgattungen. Ein soziologischer Aspekt eines ästhetischen Problems, in: Finscher, Ludwig (Hrsg.): *Ludwig van Beethoven*, Darmstadt, S. 388-409.
- Knittel, Kay (1995): Imitation, Individuality, Illness. Behind Beethoven's Three Styles, in: *Beethoven Forum*, Bd. 4, S. 17-36.
- Knittel, Kay (2002): The construction of Beethoven, in: Samson, Jim (Hrsg.): *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, Cambridge, S. 118-156.
- Knowles, John (1980): Die letzten Jahre, in: Kross, Siegfried (Hrsg.): *Beethoven. Mensch seiner Zeit*, Bonn, S. 119-138.
- Koch, Heinrich Christoph (1964): *Musikalisches Lexikon*. Welches die theoretische und praktische Tonkunst, encyclopädisch bearbeitet, alle alten und neuen Kunstwörter erklärt, und die alten und neuen Instrumente beschrieben, enthält, Nachdruck der Ausgabe Frankfurt 1802, Hildesheim.

- Költzsch, Hans (1976): Franz Schubert in seinen Klaviersonaten, Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1927, Hildesheim.
- Konrad, Ulrich (2004): Johann Sebastian Bach im Wien der Schubert-Zeit, Akademievorlesung gehalten am 13. Januar 2004, in: Berichte aus den Sitzungen der Joachim-Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften, Jg. 22, 1.
- Kopfermann, Michael (1975): Beiträge zur musikalischen Analyse später Werke Ludwig van Beethovens (=Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten Bd. 10), München.
- Kopitz, Klaus Martin (2009): Beethoven aus der Sicht seiner Zeitgenossen. In Tagebüchern, Briefen, Gedichten und Erinnerungen, München.
- Kramer, Richard (1975): Notes to Beethoven's Education, in: Journal of the American Musicological Society, Bd. 28, H. 1, S. 72-101.
- Kramer, Richard (1987): Gradus ad Parnassum. Beethoven, Schubert, and the Romance of Counterpoint, in: 19th century music, Bd. 11, H. 2, S. 107-120.
- Kramer, Richard (1992): Between cavatina and overture. Opus 130 and the voices of narrative, in: Beethoven Forum, Bd. 1, S. 165-189.
- Kramer, Richard (1998): In Search of Palestrina. Beethoven in the Archives, in: Brandenburg, Sieghard (Hrsg.): Haydn, Mozart, & Beethoven. Studies in the music of the classical period/essays in honour of Alan Tyson, Oxford, S. 283-300.
- Kramer, Richard (1999): Lisch aus, mein Licht. Song, fugue, and the symptoms of a late style, in: Bonds, Mark Evan et al. (Hrsg.): Beethoven Forum, Bd. 7, S. 67-88.
- Krones, Hartmut (1997): 175 Jahre Aufführungspraxis Alter Musik in Wien, in: Krones, Hartmut (Hrsg.): Alte Musik und Musikpädagogik (=Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis Bd. 1), Wien, S. 15-22.
- Kropfinger, Klaus (1987): Das gespaltene Werk. Beethovens Streichquartett op. 130/133, in: Brandenburg, Sieghard (Hrsg.): Beiträge zu Beethovens Kammermusik. Symposium Bonn 1984 (=Veröffentlichungen des Beethovenhauses in Bonn. Neue Folge. Reihe 4 Bd. 10), München, S. 296-336.
- Kropfinger, Klaus (1994-2008): Beethoven, Ludwig van, in: Blume, Friedrich/Finscher, Ludwig (Hrsg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, 2. neubearbeitete Ausgabe, Kassel, Sp. 667-944.

- Krützfeldt, Werner (1994-2008): Kontrapunkt. 19. Jahrhundert, in: Blume, Friedrich/Finscher, Ludwig (Hrsg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, 2. neubearbeitete Ausgabe, Kassel, Sp. 620-621.
- Kunze, Stefan (1968): Anton Reichas "Entwurf einer phrasirten Fuge". Zum Kompositionsbegriff im frühen 19. Jahrhundert, in: Archiv für Musikwissenschaft, Bd. 25, H. 4, S. 289-307.
- Kunze, Stefan (1973/77): Fragen zu Beethovens Spätwerk, in: Beethoven-Jahrbuch, Bd. 9, S. 293-318.
- Kunze, Stefan (1987): Beethovens Spätwerk und seine Aufnahme bei den Zeitgenossen, in: Brandenburg, Sieghard (Hrsg.): Beiträge zu Beethovens Kammermusik. Symposion Bonn 1984 (=Veröffentlichungen des Beethovenhauses in Bonn. Neue Folge. Reihe 4 Bd. 10), München, S. 59-78.
- Kurth, Ernst (1956): Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Bachs melodische Polyphonie, 5. unveränderte Aufl., Bern.
- Küthen, Hans-Werner (1980): Quaerendo invenietis. Die Exegese eines Beethoven-Briefes an Haslinger vom 5. September 1823, in: Bente, Martin (Hrsg.): Musik, Edition, Interpretation. Gedenkschrift Günter Henle, München, S. 282-313.
- Küthen, Hans-Werner (1981): "Die ominöse Stelle um den Orgelpunkt herum". Text- und Quellengeschichtliches zur Fuge in Beethovens Klaviersonate op. 110, in: Staehelin, Martin (Hrsg.): Divertimento für Hermann J. Abs, Bonn, S. 49-68.
- Küthen, Hans-Werner (2002): "Szene am Bach" oder der Einfluss durch die Hintertür. Die Bach-Rezeption der anderen als Impuls für Beethoven, in: Küthen, Hans-Werner (Hrsg.): Beethoven und die Rezeption der Alten Musik. Die hohe Schule der Überlieferung. Internationales Beethoven-Symposion Bonn, 12./13. Oktober 2000. Kongressbericht (=Veröffentlichungen des Beethovenhauses in Bonn. Neue Folge. Reihe 4 Bd. 16), Bonn, S. 243-280.
- Lambert, Sterling (2008): Beethoven in B flat. Op. 130 and the "Hammerklavier", in: The journal of musicology, Bd. 25, H. 4, S. 434-472.
- Lämmert, Eberhard (1993): Bauformen des Erzählens, 8. unveränderte Aufl., Stuttgart.
- Lehmann, Karen (1997): Die Idee einer Gesamtausgabe. Projekte und Probleme, in: Heinemann, Michael/Hinrichsen, Hans-Joachim (Hrsg.): Bach und die Nachwelt. 1750-1850, Bd. 1, Laaber, S. 255-304.

- Lehmann, Karen (2004): Die Anfänge einer Bach-Gesamtausgabe. Edition der Klavierwerke durch Hoffmeister und Kühnel (Bureau de Musique) und C.F. Peters in Leipzig 1801-1865 (=Leipziger Beiträge zur Bach-Forschung Bd. 6), Hildesheim.
- Lenz, Wilhelm von (1854): Beethoven et ses trois styles, Brüssel.
- Lenz, Wilhelm von (1860): Beethoven. Eine Kunst-Studie, Bd. 4, Hamburg.
- Lester, Joel (1992): Compositional theory in the eighteenth century, Cambridge Mass.
- Linke, Cosima (2011): Und noch einmal ad Spätwerk. Eine rätselhafte Konstellation in Beethovens cis-moll-Fuge op. 131, I, in: Musik & Ästhetik, Bd. 15, S. 32-45.
- Lockwood, Lewis (1970): Beethoven's Unfinished Piano Concerto of 1815. Sources and Problems, in: The Musical Quarterly, Bd. 56, H. 4, S. 624-646.
- Lockwood, Lewis (1976): The Beethoven Sketchbook in the Scheide Library, in: Princeton University Library Chronicle, Bd. 37, S. 139-153.
- Lockwood, Lewis (1992): Beethoven. Studies in the creative process, Cambridge Mass.
- Lockwood, Lewis (2003): Beethoven. The music and the life, New York.
- Lodes, Birgit (1997): Das Gloria in Beethovens Missa solemnis (=Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte Bd. 54), Diss. Universität München, Tutzing.
- MacArdle, Donald (1962): Beethoven and the Archduke Rudolph, in: Beethoven-Jahrbuch, 1959/60, H. 4, S. 36-58.
- Mackeown, John (1997): Gradus ad Parnassum. Beethovens Kontrapunkt nach Fux, in: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis, Bd. 21, S. 49-86.
- Mann, Alfred (1958): The Study of fugue, London.
- Mann, Alfred (1973): Haydn's Elementarbuch. A document of classic counterpoint instruction, in: The music forum, Bd. 3, S. 197-237.
- Mann, Alfred (1992): Johann Joseph Fux's theoretical writings. A classical legacy, in: White, Harry (Hrsg.): Johann Joseph Fux and the music of the Austro-Italian Baroque, Aldershot, S. 57-71.
- Mann, Thomas (2007): Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde, Grosse kommentierte Frankfurter Ausgabe, Band 10, hrsg. von Ruprecht Wimmer, Frankfurt am Main.
- Marek, George (1970): Ludwig van Beethoven. Das Leben eines Genies, München.

- Marpurg, Friedrich Wilhelm (1753/54): Abhandlung von der Fuge. Nach den Grundsätzen und Exempeln der besten deutschen und ausländischen Meister entworfen, Berlin.
- Marpurg, Friedrich Wilhelm (1806): Abhandlung von der Fuge. Nach den Grundsätzen und Exempeln der besten deutschen und ausländischen Meister entworfen, Leipzig.
- Marston, Nicholas (1992): Geistige Strömungen. Philosophie und Ästhetik, in: Cooper, Barry (Hrsg.): Das Beethoven-Kompendium. Sein Leben, seine Musik, München, S. 73-77.
- Marston, Nicholas (1998): From A to B. The history of an idea in the "Hammerklavier" sonata, in: Beethoven Forum, Bd. 6, S. 97-127.
- Martínez, Matías/Scheffel, Michael (2007): Einführung in die Erzähltheorie, 5. Aufl., München.
- Marx, Adolf Bernhard (1912): Anleitung zum Vortrag Beethovenscher Klavierwerke, Regensburg.
- Mattheson, Johann (1964): Critica musica. D.i. grundrichtige Untersuch- und Beurtheilung vieler, theils vorgefassten, theils einfältigen Meinungen, Argumenten und Einwürffe, so in alten und neuen gedruckten und ungedruckten musicalischen Schrifftten zu finden, Nachdruck, Amsterdam.
- Maus, Fred Everett (2001): Narratology, narrativity, in: Sadie, Stanley (Hrsg.): The New Grove dictionary of music and musicians, 2. Aufl., London, S. 641-643.
- McGrann, Jeremiah (2003): Der Hintergrund zu Beethovens Messen, in: Brandenburg, Sieghard/Herttrich, Ernst (Hrsg.): Bonner Beethoven Studien, Bd. 3, S. 119-138.
- Meelberg, Vincent (2009): Sounds like a story. Narrative travelling from literature to music and beyond, in: Heinen, Sandra (Hrsg.): Narratology in the age of cross-disciplinary narrative research (=Narratologia Bd. 20), Berlin, S. 244-260.
- Michaelis, Christian Friedrich (1819): Etwas zur Rechtfertigung des Contrapunctes, in: Allgemeine musikalische Zeitung, 2., 9. und 16.10.1819, S. 629-631, S. 645-648, S. 665-667.
- Misch, Ludwig (1950): Beethoven-Studien, Berlin.
- Monheim, Annette (2002): Händel auf dem Weg nach Wien. Die Händel-Rezeption in Florenz, Berlin und Wien von 1760 bis 1800, in: Küthen, Hans-Werner (Hrsg.):

- Beethoven und die Rezeption der Alten Musik. Die hohe Schule der Überlieferung. Internationales Beethoven-Symposium Bonn, 12./13. Oktober 2000. Kongressbericht (=Veröffentlichungen des Beethovenhauses in Bonn. Neue Folge. Reihe 4 Bd. 16), Bonn, S. 147-194.
- Moore, Julia (1987): Beethoven and musical economics, Diss.
- Moore, Julia (1992): Beethoven and Inflation, in: Beethoven Forum, Bd. 1, S. 191-224.
- Morrow, Mary Sue (1989): Concert life in Haydn's Vienna. Aspects of a developing musical and social institution (=Sociology of music Bd. 7), New York.
- Müller, Günther (1968): Die Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst. Bonner Antrittsvorlesung 1946, Hrsg. von Helga Egner, Elena Müller, Tübingen, S. 247-268.
- Müller-Blattau, Joseph (1931): Grundzüge einer Geschichte der Fuge (=Königsberger Studien zur Musikwissenschaft Bd. 1), 2. Auflage, Kassel.
- Musiktheorie (2012), Jg. 27, H. 1.
- Nägeli, Hans Georg (1818): Ankündigung, in: Intelligenz-Blatt zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung, 20, August 1818, 28.
- Nattiez, Jean-Jacques (1990): Can one speak of narrativity in music?, in: Journal of the Royal Musical Association, 2, S. 240-257.
- Neeffe, Johann Gottlob (1793): Musikal. Nachrichten aus Bonn, in: Berlinische Musikalische Zeitung, Bd. 39, 26.10.1793, S. 153.
- Newcomb, Anthony (1984): Once More "Between Absolute and programme Music". Schumann's Second Symphony, in: 19th century music, Bd. 7, S. 233-250.
- Newcomb, Anthony (1987/88): Schumann and late eighteenth-century narrative strategies, in: 19th century music, Bd. 11, S. 164-174.
- Niemöller, Klaus Wolfgang (1967): Das Fugato als Ausdrucksmittel im 19. Jahrhundert, in: Finscher, Ludwig/Mahling, Christoph-Hellmut (Hrsg.): Festschrift für Walter Wiora zum 30. Dezember 1966, Kassel, S. 413-418.
- Nottebohm, Gustav (1863 und 1864): Generalbass und Compositioslehre betreffende Handschriften Beethoven's und J. R. v. Seyfried's Buch "Ludwig van Beethoven's Studien im Generalbasse, Contrapuncte" u.s.w, in: Allgemeine musikalische Zeitung, Sp. 685-691, 701-708, 717-722, 749-754, 770-775, 784-789, 810-815, 825-829, 839-834; 1864: S. 153-158, 169-172.
- Nottebohm, Gustav (1872): Beethoveniana. Aufsätze und Mittheilungen, Leipzig.

- Nottebohm, Gustav (1887): *Zweite Beethoveniana. Nachgelassene Aufsätze*, Leipzig.
- Nottebohm, Gustav (1971): *Beethoven's Unterricht bei J. Haydn, Albrechtsberger und Salieri, Beethoven's Studien, Band 1*, Neudruck, Niederwalluf bei Wiesbaden.
- Novalis (1993): *Das Allgemeine Brouillon. Materialien zur Enzyklopädistik 1798/99* (=Philosophische Bibliothek Bd. 450), Hamburg.
- o. A. (1808a): Recension, in: *Allgemeine musikalische Zeitung*, 10, 02.03.1808, Sp. 353-361.
- o. A. (1808b): Recensionen, in: *Allgemeine musikalische Zeitung*, 11, 30.11.1808, Sp. 129-136.
- o. A. (1817): Concerte für alte und neue classische Kirchenmusik, in: *Wiener allgemeine musikalische Zeitung*, Bd. 1, 07.08.1817, Sp. 267-270.
- o. A. (1818): Recension, in: *Allgemeine musikalische Zeitung*, Bd. 45, 11.11.1818, Sp. 792-794.
- o. A. (1819): Anzeige, in: *Österreichisch-kaiserliche Wiener Zeitung*, 15.09.1819, S. 844.
- o. A. (1821): Miscellen, in: *Allgemeine musikalische Zeitung*, 23, 01.08.1821, S. 539.
- o. A. [vermutl. Marx, Adolf Bernhard] (1824): Recensionen. Deux Sonates pour le Piano-Forte et Violoncelle ou Violon par Louis van Beethoven. Oeuvre 102, in: *Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung*, 1, 1824, S. 409-410.
- o. A. (1826): Recension, in: *Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung*, Bd. 3, S. 2-4.
- o. A. (1828): Wien. Musikalisches Tagebuch vom Monat November, in: *Allgemeine musikalische Zeitung*, 30, 09.01.1828, 27-30.
- Olleson, Edward (1967): *Gottfried, Baron van Swieten and his influence on Haydn and Mozart*, Oxford.
- Ormesher, Richard (1988): *Beethoven's instrumental fugal style. An investigation of tonal and thematic characteristics in the late-period fugues*, Diss. (Typoskript), Sheffield.
- Osthoff, Wolfgang (1969): Mozarts Cavatinen und ihre Tradition, in: Stauder, Wilhelm et al. (Hrsg.): *Helmuth Osthoff zu seinem siebzigsten Geburtstag*. Tutzing, S. 139-178.

- Pass, Walter (1970): Beethoven und der Historismus, in: Schenk, Erich (Hrsg.): Beethoven-Studien. Festgabe der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zum 200. Geburtstag von Ludwig van Beethoven. (=Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung, H. 11), Wien, S. 113-142.
- Petersen-Mikkelsen, Birger (2002): Die Melodielehre des "Vollkommenen Capellmeisters" von Johann Mattheson. Eine Studie zum Paradigmenwechsel in der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts (=Eutiner Beiträge zur Musikforschung Bd. 1), Eutin.
- Platen, Emil (1983): Eine Frühfassung zum ersten Satz des Streichquartetts op. 131 von Beethoven, in: Staehelin, Martin (Hrsg.): Beethoven-Jahrbuch (=Veröffentlichungen des Beethovenhauses in Bonn. Neue Folge. Reihe 2 Bd. 10), Bonn, S. 277-303.
- Platen, Emil (1994-2008): Fuge, in: Blume, Friedrich/Finscher, Ludwig (Hrsg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, 2. neubearbeitete Ausgabe, Kassel, Sp. 930-957.
- Raab, Armin (2008a): Haydn, (Franz) Joseph, in: Loesch, Heinz von/Raab, Claus (Hrsg.): Das Beethoven-Lexikon, Laaber, S. 314-318.
- Raab, Claus (1996): Beethovens Kunst der Sonate. Die drei letzten Klaviersonaten op. 109, 110, 111 und ihr Thema, Saarbrücken.
- Raab, Claus (2008b): Fuge und Fugato, in: Loesch, Heinz von/Raab, Claus (Hrsg.): Das Beethoven-Lexikon, Laaber, S. 270-274.
- Ratz, Erwin (1951): Einführung in die musikalische Formenlehre. Über Formprinzipien in den Inventionen J. S. Bachs und ihre Bedeutung für die Kompositionstechnik Beethovens, Wien.
- Reicha, Antonín (1805): Ueber das neue Fugensystem. Als Zusatz zu dem Werke unter dem Titel: Trente six fugues pour le pianoforté, composées d'après un nouveau système par A. Reicha, Wien.
- Reicha, Antonín (1832): Traité de haut composition musicale, Wien.
- Reicha, Antonín (1833-1844): Contrepoint, in: Artaud Montor, Alexis-François de (Hrsg.): Encyclopédie des gens du monde, répertoire universel des sciences, des lettres et des arts, S. 716-717.
- Reicha, Antonín (2011): Écrits inédits et oubliés (=Musikwissenschaftliche Publikationen Bd. 35/1-2), Hildesheim.

- Renger, Jens (2003): Im Labyrinth der "poetischen Idee". Werk- und rezeptionsästhetische Studien zur Instrumentalmusik des frühen Beethoven (=Berliner Musik-Studien Bd. 16), Diss. Berlin, Hochsch. der Künste, Sinzig.
- Riemann, Hugo (1910): Beethoven's Streichquartette, Schlesinger'sche Musik-Bibliothek, Berlin.
- Ries, Ferdinand (1824): Memoir of Ferdinand Ries, in: *The Harmonicon*, Bd. 2, S. 33-35.
- Riethmüller, Albrecht/Dahlhaus, Carl/Ringer, Alexander (Hrsg.) (1994): Beethoven. Interpretationen seiner Werke, 2 Bde., Laaber.
- Riezler, Walter (1966): Beethoven, 9. Auflage, Zürich.
- Rochlitz, Friedrich (1800): Bitte, in: *Allgemeine musikalische Zeitung*, 02.05.1800, Sp. 56.
- Ronge, Julia (2011): Beethovens Lehrzeit. Kompositionsstudien bei Joseph Haydn, Johann Georg Albrechtsberger und Antonio Salieri (=Veröffentlichungen des Beethovenhauses in Bonn. Neue Folge. Reihe 4 Bd. 20), Bonn.
- Rosen, Charles (1983): *Der klassische Stil. Haydn, Mozart, Beethoven*, Kassel.
- Rosen, Charles (2002): *Beethoven's piano sonatas. A short companion*, New Haven.
- Rosenberg, Richard (1957): *Die Klaviersonaten Ludwig van Beethovens. Studien über Form und Vortrag*, Bd. 2, Olten.
- Schenk, Erich (1937): Barock bei Beethoven, in: Schiedermair, Ludwig/Schmitz, Arnold/Birtner, Herbert (Hrsg.): *Beethoven und die Gegenwart. Festschrift des Beethovenhauses Bonn, Ludwig Schiedermair zum 60. Geburtstag*, Berlin, S. 177-219.
- Schenk, Johann Baptist (1924): Autobiographische Skizze, in: *Studien zur Musikwissenschaft*, Bd. 11, S. 75-85.
- Schenker, Heinrich (1972): *Beethoven. Die letzten Sonaten. Sonate A Dur, op. 101. Kritische Einführung und Erläuterung*, Wien.
- Schering, Arnold (1973): *Beethoven und die Dichtung. Mit einer Einleitung zur Geschichte und Ästhetik der Beethovendeutung*, Nachdruck, Hildesheim.
- Schick, Hartmut (1998): Finalität als Formprinzip. Beethovens mittlere Klaviersonaten und die Kunst, falsch zu beginnen, in: *Musiktheorie: Zeitschrift für Musikwissenschaft*, Bd. 13, S. 207-222.

- Schiller, Friedrich (2005): Über naive und sentimentalische Dichtung, hrsg. von Klaus Berghahn, Stuttgart.
- Schiller, Friedrich (2009): Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen (=Suhrkamp-Studienbibliothek Bd. 16), hrsg. von Stefan Matuschek, Frankfurt am Main.
- Schindler, Anton (1840): Biographie von Ludwig van Beethoven, Münster.
- Schindler, Anton (2008): Biographie von Ludwig van Beethoven, Nachdruck, Hildesheim/Zürich/New York.
- Schmid, Manfred Hermann (1994a): Streichquartett a-Moll op. 132, in: Riethmüller, Albrecht/Dahlhaus, Carl/Ringer, Alexander (Hrsg.): Beethoven. Interpretationen seiner Werke, Bd. 2, Laaber, S. 326-337.
- Schmid, Manfred Hermann (1994b): Streichquartett cis-Moll op. 131, in: Riethmüller, Albrecht/Dahlhaus, Carl/Ringer, Alexander (Hrsg.): Beethoven. Interpretationen seiner Werke, Bd. 2, Laaber, S. 317-326.
- Schmid, Wolf (2008): Elemente der Narratologie, 2. verbesserte Aufl., Berlin.
- Schmidt, Lothar (1994): Klaviersonate A-Dur op. 101, in: Riethmüller, Albrecht/Dahlhaus, Carl/Ringer, Alexander (Hrsg.): Beethoven. Interpretationen seiner Werke, Bd. 2, Laaber, S. 114-120.
- Schnebel, Dieter (2003): Mutter-Vater – musik- und psychoanalytische Überlegungen zu Beethoven, in: Bartsch, Cornelia/Borchard, Beatrix/Cadenbach, Rainer (Hrsg.): Der "männliche" und der "weibliche" Beethoven. Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress vom 31. Oktober bis 4. November 2001 an der Universität der Künste Berlin (=Veröffentlichungen des Beethovenhauses in Bonn. Neue Folge. Reihe 4 Bd. 18), Bonn, S. 163-171.
- Schönewolf, Karl (1953): Beethoven in der Zeitenwende, Halle (Saale).
- Schröder, Dorothea (1987): Die geistlichen Vokalkompositionen Johann Georg Albrechtsbergers (=Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft Bd. 34), Hamburg.
- Schulz, Edward (1824): A day with Beethoven. Extracts of a letter from Vienna to a friend in London, in: The Harmonicon, Bd. 2, S. 10-11.
- Searle, Arthur: The First British Performances of Beethoven's 'Choral' Symphony. The Philharmonic Society and Sir George Smart, <http://www.bl.uk/eblj/2010articles/pdf/ebljarticle42010.pdf>, letzter Zugriff: 14.06.2012.

- Seaton, Douglass (2005): Narrative in Music. The Case of Beethoven's "Tempest" Sonata, in: Meister, Jan Christoph/Kindt, Tom/Schernus, Wilhelm (Hrsg.): Narratology beyond literary criticism. Mediality, disciplinarity (=Narratologia Bd. 6), Berlin, S. 65-81.
- Seyfried, Ignaz von (1828): Recensionen. L. van Beethoven: Messe solennelle, en ré mineur; Oeuv. 123, in: Caecilia, Bd. 9, H. 36, S. 221-230.
- Seyfried, Ignaz von (1853): Ludwig van Beethoven's Studien im Generalbass, Contrapunkt und in der Compositionslehre, 2. Aufl., Leipzig.
- Sheer, Miriam (1998): The role of dynamics in Beethoven's instrumental works, in: The Journal of Musicology, Bd. 16, H. 3, S. 358-378.
- Sichardt, Martina (2005): Narrativität in der Musik? Überlegungen anhand von Beethovens Violoncello-Sonate op. 102 Nr. 2, in: Die Musikforschung, Bd. 58, S. 361-375.
- Sisman, Elaine (2000): Memory and Invention at the Threshold of Beethoven's Late Style, in: Burnham, Scott/Steinberg, Michael (Hrsg.): Beethoven and his world, Princeton (N. J.)/Oxford, S. 51-87.
- Sisman, Elaine R. (1998): After the heroic style. Fantasia and the "characteristic" sonatas of 1809, in: Beethoven Forum, Bd. 6, S. 67-96.
- Smirnov, Dmitrij Nikolaevič (2008): The anatomy of theme in Beethoven's piano sonatas (=Studia Slavica musicologica Bd. 46), Berlin.
- Smolka, Jaroslav (1970): Die Parallelen zwischen Antonin Rejchas Fugenreform und den Fugen aus Beethovens letzter Schaffensperiode, in: Ballová, Luba/Burlas, Ladislav (Hrsg.): Tagungsbericht des II. internationalen musikologischen Symposiums. Piestany, Moravany 1970, Bratislava, S. 13-25.
- Solomon, Maynard (1970): Beethoven's birth year, in: The Musical Quarterly, Bd. 56, H. 4, S. 702-710.
- Solomon, Maynard (1977): Beethoven, New York.
- Solomon, Maynard (1990): Beethovens Tagebuch (=Veröffentlichungen des Beethovenhauses in Bonn . Neue Folge Reihe 3 Bd. 6), Bonn.
- Solomon, Maynard (2003): Late Beethoven. Music, thought, imagination, Berkeley.
- Spitzer, Michael (2006): Music as philosophy. Adorno and Beethoven's late style, Musical meaning and interpretation, Bloomington.
- Steichen, Dana (1959): Beethoven's beloved, Ridgefield (Connecticut).

- Stephan, Rudolf (1994): Messe C-Dur op. 86, in: Riethmüller, Albrecht/Dahlhaus, Carl/Ringer, Alexander (Hrsg.): Beethoven. Interpretationen seiner Werke, Bd. 2, Laaber, S. 1-15.
- Sullivan, John William Navin (1927): Beethoven. His spiritual development, New York.
- Sulzer, Johann Georg (1778-1779): Allgemeine Theorie der Schönen Künste. In einzelnen, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter aufeinander folgenden, Artikeln abgehandelt, 2. verbesserte Aufl., Leipzig.
- Talbot, Michael (2000): The work-concept and composer-centredness, in: Talbot, Michael (Hrsg.): The musical work. Reality or invention?, Liverpool, S. 168-186.
- Thayer, Alexander Wheelock (1865): Chronologisches Verzeichnis der Werke Ludwig van Beethovens, Berlin.
- Thayer, Alexander Wheelock/Deiters, Hermann/Riemann, Hugo (1917-1923): Ludwig van Beethovens Leben, Leipzig.
- Tomasevskij, Boris (1985): Theorie der Literatur, nach dem Text der 6. Aufl. (Moskau - Leningrad 1931), Wiesbaden.
- Tovey, Donald Francis (1931): A companion to Beethoven's Pianoforte Sonatas, London.
- Türk, Daniel Gottlob (1962): Klavierschule, oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende (=Documenta musicologica Reihe 1 Bd. 23), Faksimile-Nachdruck, Kassel.
- Türk, Daniel Gottlob (1966): Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten. Ein Beytrag zur Verbesserung der musikalischen Liturgie, (=Bibliotheca Organologica Bd. 5), Hilversum.
- Uhde, Jürgen (1974): Beethovens Klaviermusik. Sonaten 16-32, Band 3, Stuttgart.
- van Beek, Johan (1997): Der zweite Takt des Rezitativs in Beethovens Klaviersonate As-Dur opus 110, in: Musiktheorie: Zeitschrift für Musikwissenschaft, Bd. 12, S. 235-254.
- Vande Moortele, Steven (2009): The first movement of Beethoven's Tempest Sonata and the tradition of twentieth-century 'Formenlehre', in: Bergé, Pieter/D'hoë, Jeroen/Caplin, William (Hrsg.): Beethoven's 'Tempest' sonata: Perspectives of analysis and performance, S. 293-314.

- Vetter, Walther (1950): Beethoven und der strenge Satz, in: *Das Musikleben*, Bd. 3, S. 2-5.
- Vogler, Georg Joseph (1811): *System für den Fugenbau als Einleitung zur harmonischen Gesang-Verbindungs-Lehre*, Offenbach a.M.
- Voss, Egon (1970): Zu Beethovens Klaviersonate As-Dur op. 110, in: *Die Musikforschung*, Bd. 23, S. 256-268.
- Wagner, Richard (1983): *Beethoven*, hrsg. von Dieter Borchmeyer, Frankfurt Main, S. 38-109.
- Wald, Melanie (2011): *Ein Mittel wider sich selbst. Melancholie in der Instrumentalmusik um 1800*, Kassel.
- Walter, Horst (1971): Die biographischen Beziehungen zwischen Haydn und Beethoven, in: Dahlhaus, Carl (Hrsg.): *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress, Bonn 1970*, Kassel, S. 79-84.
- Wang, Huei-Ming (1997): *Beethovens Violoncell- und Violinsonaten (=Kölner Beiträge zur Musikforschung Bd. 199)*, Diss. Universität Köln, Kassel.
- Webster, James (1984): The falling-out between Haydn and Beethoven. The evidence of the sources, in: Lockwood, Lewis/Benjamin, Phyllis (Hrsg.): *Beethoven essays. Studies in honor of Elliot Forbes*, Cambridge Mass, S. 3-45.
- Wegeler, Franz/Ries, Ferdinand (1906): *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven*, Neudruck, Berlin.
- Werbeck, Walter (2009): Die Klaviersonaten, in: Hiemke, Sven (Hrsg.): *Beethoven-Handbuch*, Kassel, S. 320-403.
- Wiesenfeldt, Christiane (2006): *Zwischen Beethoven und Brahms. Die Violoncello-Sonate im 19. Jahrhundert (=Kieler Schriften zur Musikwissenschaft Bd. 51)*, Kassel.
- Winter, Robert (1982): *Compositional origins of Beethoven's opus 131 (=Studies in musicology Bd. 54)*, Ann Arbor (Michigan).
- Wiora, Walter (1969a): Grenzen und Stadien des Historismus in der Musik, in: Wiora, Walter (Hrsg.): *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik. Aufsätze und Diskussionen (=Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts Bd. 14)*, Regensburg, S. 299-328.

- Wiora, Walter (Hg) (1969b): Die Ausbreitung des Historismus über die Musik. Aufsätze und Diskussionen (=Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 14), Regensburg.
- Wolff, Christoph (1996): Johann Sebastian Bachs Kirchenkantaten. Von Arnstadt bis in die Köthener Zeit (=Die Welt der Bach-Kantaten Bd. 1), Stuttgart.
- Zarlino, Gioseffo (1966): Istitutioni harmoniche, Nachdruck, Ridgewood.
- Zenck, Martin (1980): Rezeption von Geschichte in Beethovens "Diabelli-Variationen". Zur Vermittlung analytischer, ästhetischer und historischer Kategorien, in: Archiv für Musikwissenschaft, Bd. 37, 1, S. 61-75.
- Zenck, Martin (1986): Die Bach-Rezeption des späten Beethoven. Zum Verhältnis von Musikhistoriographie und Rezeptionsgeschichtsschreibung der "Klassik" (=Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft Bd. 24), Wiesbaden.
- Zickenheiner, Otto (1973/77): Zur kontrapunktischen Satztechnik in späten Werken Beethovens, in: Schmidt, Hans/Staehelin, Martin (Hrsg.): Beethoven-Jahrbuch, Bd. 9, S. 553-569.
- Zickenheiner, Otto (1984): Untersuchungen zur Credo-Fuge der Missa solemnis von Ludwig van Beethoven (=Veröffentlichungen des Beethovenhauses in Bonn. Neue Folge. Reihe 4 Bd. 9), München.
- Zilkens, Udo (1994): Beethovens Finalsätze in den Klaviersonaten. Allgemeine Strukturen und individuelle Gestaltung, Diss. Universität Köln, Köln-Rodenkirchen.

Lebenslauf des Autors

1983 in Zürich geboren. Von 2003 bis 2009 Studium an der Universität Zürich mit dem Hauptfach Musikwissenschaft und den Nebenfächern Publizistikwissenschaft und Philosophie. Von 2005 bis 2007 Semesterassistent bei Prof. Dr. Werner Wirth am IPMZ – Institut für Publizistik- und Medienwissenschaft der Universität Zürich. Von 2005 bis 2007 Präsident des Fachvereins Musikwissenschaft der Universität Zürich. Von 2007 bis 2008 Semesterassistent bei Prof. Dr. Hans-Joachim Hinrichsen am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Zürich. Von 2007 bis 2012 mehrfache Teilnahme am Beethoven-Studienkolleg des Beethoven-Hauses Bonn.

Von 2009 bis 2012 Projektmitarbeiter des Nationalfondsprojektes „Musik in Zürich – Zürich in der Musikgeschichte“ (MiZ) am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Zürich. Dabei entstand unter anderem eine Edition sämtlicher Lieder Fanny Hünérwadels, erschienen im Certosa-Verlag, Klein-Winternheim. In der gleichen Zeit Erarbeitung der Dissertation über Ludwig van Beethovens instrumentale Spätwerkfugen.

Seit 2012 Notenbibliothekar am Opernhaus Zürich und mit der Herausgabe des Bandes „Kanons, Albumblätter und mehrstimmige Gesänge ohne Begleitung“ in der neuen Gesamtausgabe der Werke Beethovens (Henle-Verlag, München) betraut.